

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II

(Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

Luigi Manini (1848-1936) en el Teatro de São Carlos de Lisboa, o un futuro incierto para la herencia de los Bibiena

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marina Arnal Ferrándiz

Director

Miguel Ruiz Massip

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL
Marina Arnal Ferrándiz



LUIGI MANINI (1848-1936) EN EL *TEATRO DE SÃO CARLOS* DE LISBOA O UN FUTURO INCIERTO PARA LA HERENCIA DE LOS BI-BIENA

Bajo la dirección del doctor
Miguel Ruiz Massip

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

LUIGI MANINI (1848-1936) EN EL *TEATRO DE SÃO CARLOS* DE LISBOA O UN FUTURO INCIERTO PARA LA HERENCIA DE LOS BI-BIENA

PRESENTADA POR
MARINA ARNAL FERRÁNDIZ

DIRECTOR
MIGUEL RUIZ MASSIP

2015

A mi hijo Julião, para motivarle a persistir en sus objetivos.

ÍNDICE

ABSTRACT	9
PALABRAS CLAVE	13
INTRODUCCIÓN	15
Parte I: LA ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	29
I. I.- La escenografía en Portugal antes de la apertura del São Carlos	29
I. II.- Un teatro digno del reino de Portugal	47
I. III.- La escenografía en el São Carlos	55
I. IV.- Rambois y Cinatti	65
I. V.- El Teatro De São Carlos En El Siglo XIX	71
I.VI.- Vida Social Y Ópera	77
I.VII.- La Revolución Liberal Y La Ópera	79
Parte II: LUIGI MANINI ESCENÓGRAFO Y OBRA	85
II. I.- Introduccion	87
II. I.- El Fondo Manini	91
II. II.- Breve Presentación Biográfica de Luigi Manini (1848-1936)	101
II. III.- Formación Académica y autodidacta	105
II. IV.- La Academia De Brera	109
II. V.- La herencia de Alessandro Sanquirico	113
II. VI.- Comienzos como escenógrafo	117
II. II.- Su Carrera En Portugal	123
II.II.I.- Resistencia inicial del público	123
II.II.II.- Evolución de su escenografía en Portugal	129
II.II.III.- Rosas & Brasão y el teatro Dona Maria II	131
II.II.IV.- Las Obras De Alfredo Keil	135
Parte III: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA PINTURA	
ESCENOGRÁFICA DE LUIGI MANINI:	139
III.I.- Análisis Geométrico	141
III.II.- Telones supervivientes	149
III.II.I.- Un sipario de Manini en Viana do Castelo:	149
III.II.II.- Un telón en Évora:	155
CONCLUSIONES	159
BIBLIOGRAFÍA	185
APÉNDICES	197
I.- Artistas del panorama escenográfico antes de la apertura del Teatro de S. Carlos	199
II.- Comisión del 21 de abril de 1934	213
III.- Cronología De Luigi Manini	215
IV.- Tablas cronológicas	219
V.- Telones de Manini	233
Índice de figuras	251

ABSTRACT

TITLE: LUIGI MANINI IN THE SAO CARLOS THEATRE IN LISBON OR AN UNCERTAIN FUTURE FOR THE BIBIENA (1848-1936) INHERITANCE

INTRODUCTION: The main idea underlying my thesis is the degree of attention to which the development of stage spatial representation and its evolution throughout history up to the modern day, whether surpassing or not its ephemeral nature, has been paid by the institutions in charge. To that end, I will focus on Luigi Manini's work, stage designer in the Sao Carlos Theatre in Lisbon between 1879 and 1907.

Unfortunately, as seems to be the general rule, hardly any studies have been carried out on the history of stage design in Portugal. In general, this has always been a neglected art, owing to its ephemeral nature and the difficulty which its preservation entails. It is well known that in Portugal, as in other European nations, the Italian contribution to stage design area was of great importance until the end of the 19th Century. Regrettably, it is still hard to supply documentary evidence of the high level which this art reached in Portugal before the opening of The Sao Carlos National Theatre.

The aim of this study is to offer the opportunity to appreciate the skill of the painters who worked in the Sao Carlos in the 19th Century. Unfortunately, the majority of works completed prior to those catalogued in 1934 were destroyed about 40 years before the Cataloguing Committee was set up, with the not unjustifiable excuse that they were rapidly consumed by the flames.

As for Manini's and his successors' drop curtains, almost three hundred remained in 1934, and they could be considered, for obvious reasons, a source of pride for a country which knew how to exploit the merits of these artists.

Nowadays, design art and scenographic spatial creative tendencies have replaced the extravagant realist and naturalist scenery structures, which were the general trend until the beginning of the 20th century. Under these circumstances, the old sets, made with painted curtains, barely retain any historic and artistic value, since, once they have lost their utility on the present stage, they seriously risk being destroyed in the short-term.

Hence, the purpose of this study in general is quiet humble in this respect as, through this historic and artistic reappraisal of the work of Luigi Manini, the sole aim is to contribute to raising awareness of the evolution of scenographic painting.

BACKGROUND: In 1934, the Sao Carlos Theatre closed on government instructions, in order to carry out major repair and maintenance work. This was an ideal opportunity to take an inventory. They also made use of this occasion to repair and organise all the scenery material in the theatre. On April 21st 1934, the Portuguese Government appointed a commission registered in the *Diario do Governo* on November 7th, which was praised when dissolved four years later after achieving its goals, on August 26th 1938. Before that date, only one inventory had been made in 1919. Therefore, this catalogue will be a reference in the theoretical part of this study, together with that carried out in 2006, on the occasion of the exhibition “Luigi Manini – Imagination and Method” in the Quinta da Regaleira, Sintra, as well as the references mentioned in them.

AIMS: In order to achieve the general objective of contributing to (the development of) knowledge of the evolution of scenery painting, we will try to accomplish two specific objectives; Firstly, to tackle the difficult task of providing documentary evidence of the high level which scenography reached in Portugal, giving its true value to Manini's scenographic painting. Secondly, to report, as far as possible, on what may have become of those old painted curtains.

CONTENTS: The present work is divided into two fundamental theoretical parts. The first one analyses the historical context, focusing attention on Portuguese scenography; the second part explores the life and work of the stage painter and designer on whom we are focusing this study, the Italian Luigi Manini (1848-1936).

PALABRAS CLAVE

Escenografía, Luigi Manini, espacio teatral, pintura escenográfica, cuadraturismo, pintura mural, telones teatrales, telones pintados, Galli Bibiena, Alessandro San Quirico, Teatro de Sao Carlos de Lisboa, Achille Rambois, Giuseppe Cinatti, escenografía em Portugal, Teatro Dona Maria II de Lisboa, compañía Rosas & Braçao, Alfredo Keil, Carlo Ferrario, Quinta da Regaleira, Grande Hotel de Busaco, ópera em Portugal.

INTRODUCCIÓN

En esta introducción queremos presentar y situar a grandes rasgos el tema de esta investigación. Para lograrlo vamos a comenzar por ofrecer las indicaciones generales necesarias que nos permitan a continuación abordar con mayor facilidad la materia del trabajo, comprender la concepción del tema y la manera en que vamos a tratarlo.

Se describirán para ello las acciones preliminares en que se basa la investigación y aquellos aspectos que se puedan considerar como puntos de partida de la misma. En primer lugar hablaré de mi propio proceso de formación personal y mi preparación para la investigación dentro del programa de obtención del *Diploma de Estudios Avanzados, DEA*. Pasaré después a tratar la génesis, motivación y objeto del trabajo elegido, para seguidamente poner de manifiesto la importancia científica de la investigación y las razones que justifiquen su estudio. Enseguida, expondremos el enunciado del problema investigado y sus antecedentes históricos, teóricos y empíricos para seguir especificando el problema investigado, exponiendo los objetivos de la investigación, determinando los aspectos concretos del mismo y las hipótesis formuladas, describiendo pormenorizadamente el objeto y el marco o contexto más amplio en el que se inserta. Determinando por último, los límites cronológicos y geográficos del estudio

Proceso de formación personal, preparación para la investigación y motivación académica: En mi expediente académico personal trasladado a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense el 25 de junio de 2002. Accedo a los estudios de Tercer Ciclo como titulada superior por la Universidad de Granada en los estudios de Bellas Artes, donde realicé la especialidad de Diseño Ambiental, completando dicha especialidad en la *Accademia di Belle Arti* en Nápoles, a través del programa *Erasmus* de la Unión Europea. Allí recibo clases de Escenografía del profesor Salvatore Michelino, de Decoración del profesor Carmine Piro y Pintura con el profesor y reconocido pintor napolitano Gianni Pisani, entre otros.

Mi preparación para la investigación la realizo durante el curso 2000-01 dentro del programa de doctorado “*Imagen, Tecnología y Diseño del Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)*”, en el que realizo un periodo de docencia donde asisto a diversos cursos y seminarios de carácter fundamental, en ellos completo un total de 18,0 créditos y otros de carácter no fundamental de 3,0 créditos. Terminado el periodo de docencia, procedo a realizar los trabajos de investigación, necesarios para la obtención del *Diploma de Estudios Avanzados*, bajo la tutela del Doctor Miguel Ruiz Massip.

Bajo la misma tutela y en el mismo departamento es admitida la inscripción de mi tesis doctoral el 26 de noviembre del 2002. Desde entonces y hasta fecha de hoy he ido manteniendo ininterrumpidamente la inscripción de tutela académica de tesis, con el firme convencimiento de acabar un trabajo original de investigación, que previa su presentación y defensa ante un Tribunal acredite mi plena capacidad investigadora y por ende el Título de Doctora.

Génesis, motivación y objeto del trabajo elegido: Mi interés y vínculo, considerablemente afectivo por la escenografía, se remonta a los años de mi juventud cuando asistía a los ensayos generales de las temporadas de ópera y zarzuela del Gran Teatro de Córdoba, gracias al *Coro de Ópera Cajasur*, Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba, constituido en 1986. Dicho coro, ofrecía convites para tales ensayos a sus integrantes, del que mi padre formó parte desde sus comienzos hasta poco antes de su muerte en 2002.

Coincidencia curiosa, que me gusta interpretar como un signo de vinculación afectiva paterno-filial más allá de la lógica, fue que la última vez que pisó aquel palco en su último estreno operístico, fue la opereta “Marina” de Arrieta.

Gracias a la asistencia a esos ensayos generales, donde observaba como maestro de escena, maestro de orquesta, director de coro, cantantes, actores, carpinteros, iluminadores y en general todo el equipo, trabajaban a una, en armónica colaboración para hacer posible que a los dos días se produjera el momento mágico del estreno, fue calando en mi, el sabio consejo paterno de considerar la escenografía como posible canalización de mi formación en Bellas Artes, que transcurría a comienzos de aquellos años.

Aunque hasta aquí la motivación guarda una profunda y emotiva nostalgia, más tarde continué dando impulso a sus palabras y a las de mi madre al solicitar otra beca de movilidad a la Unión Europea dentro del *Programa Leonardo da Vinci* para hacer prácticas en alguna empresa relacionada con la escenografía en Lisboa. Mi primer intento fue en el *Teatro Nacional de São Carlos*, donde me informaron que las producciones prácticamente venían todas confeccionadas ya en el extranjero y que no había apenas ninguna producción nacional, por lo que me aconsejaron hacer mis prácticas en la productora de cine y televisión *Nicolas Brainen Produções, NBP*. Allí estuve en periodo de prácticas durante tres meses, bajo la tutela de la *Associação Universidade, Tecminho* y trabajando después otros tres en la escenografía de varias series de televisión nacionales. Trabajo que interrumpí para comenzar mis estudios de doctorado en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Toda esta experiencia me había motivado a desarrollar mi tesis en el área de la escenografía y con esa idea volví a Portugal, yendo a parar de nuevo al *Teatro de São Carlos*, de cuya historia desde un primer momento me apasioné. Y por increíble que parezca en solo doce años había cambiado radicalmente, al menos en apariencia el “escenario” documental y archivístico del patrimonio de este teatro que en estos momentos ya posee un espacio destinado a la identificación, inventariado y clasificación del patrimonio acumulado. Se trata del *Centro Histórico el Teatro Nacional de São Carlos, (C.H)*, inaugurado en 2011. Cuando llegué en el año 2001, buscando algo interesante que estudiar para realizar mi primer trabajo de investigación para la obtención del DEA. Me recibió D. João Acebedo, entonces responsable del archivo del teatro, en una sala donde se apilaban montones de libros y archivos por doquier. Se encontraban entonces al comienzo de un proceso de catalogación del amplio patrimonio acumulado en ese teatro. Cuando le hablé de mi interés en realizar mi traba-

jo me mostró el libro que constituiría la base de partida de mi estudio: el catálogo realizado por Pereira Días en 1934, “*Cenários do Teatro de São Carlos*¹”, y que después pude estudiar con mayor profundidad en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Pero mi fascinación llegó cuando me mostró unas diapositivas de telones pintados entre el siglo XVIII y XIX.

Más tarde solicité y me fue concedida una ayuda en el año 2009 por la Fundação Calouste Gulbenkian para la realización del proyecto de mi tesis que en aquel momento llevaba el título: “Las direcciones oblicuas como indicadores de movimiento en la pintura escenográfica de Luigi Manini (1848-1936)”, título que mas tarde fue modificado por razones inherentes a la investigación.

¹ PEREIRA DIAS, João. 1940. *Cenários do Teatro de S. Carlos*, (Publicação do ministerio de educação nacional, preparada pelo comissariado do Gubern junto do Teatro Nacional de São Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura). Lisboa.

Importancia científica de la investigación realizada y las razones que justifican su estudio: Al inicio de la investigación no tardé en darme cuenta de que hasta no hace mucho, los escenarios parecían haber seguido una tendencia al olvido e incluso, no sería exagerado decir que parece haber existido, hasta el momento, un cierto desdén hacia su verdadero valor artístico. Creo por tanto conveniente equilibrar ese injusto destino al que parece que se dirige el patrimonio de las pinturas escenográficas.

Antecedentes: En el año de 1934 se cierra el Teatro de São Carlos por orden del Gobierno con el objetivo de realizar obras importantes de reparación y mantenimiento. Este hecho constituyó una ocasión ideal para la realización de un inventario. Se aprovechó igualmente para la reparación y organización de todo el material de escena que se encontraba en el teatro. El 21 de abril de 1934 el Gobierno portugués nombra una comisión inserta en el *Diário do Governo* del 7 de noviembre que cuatro años más tarde, sería disuelta y alabada tras la conclusión de sus objetivos, el día 26 de agosto de 1938. Sería oportuno apuntar que ya en 1934, João Pereira Dias advertía que hasta esos momentos, la sola idea de buscar un telón para la reposición de una obra en el teatro de São Carlos, suponía, entre otras cosas una gran inversión de tiempo para encontrar la escena pintada. La búsqueda se hacía complicada entre telones apilados sin más criterio que el azar, sin ningún tipo de catalogación por autores, obras o fechas. Anteriormente a esta fecha, solamente se había realizado un único inventario en el año 1919. Por tanto en cuanto a lo que se refiere a la parte teórica será una referencia para nuestro estudio ese inventario, junto con el catálogo realizado en el año 2006 a propósito de la exposición sobre Luigi Manini en la Quinta de la Regaleira, en Sintra. Así como las fuentes a las que se hace referencia en los mismos.

Nuestra pretensión es ofrecer con este estudio la oportunidad de apreciar la pericia de los pintores que trabajaron en el São Carlos durante el siglo XIX. Desgraciadamente casi todas las obras anteriores a las catalogadas en 1934, fueron destruidas cerca de 40 años antes de que fuese nombrada la comisión de la que hablamos, con el pretexto pueril de estar ya pasado de moda y con la excusa, no sin razón, de ser pasto fácil para las llamas.

En cuanto a los telones de Luigi Manini y aquellos pintores que le sucedieron, quedaban en 1934, cerca de trescientos escenarios, que podían considerarse por motivos obvios, un motivo de orgullo para un país que supo aprovechar en su momento los méritos de estos artistas.

El propósito por tanto, del trabajo en general, es bastante humilde pero no por ello menos significativo, ya que a través de esta valorización histórica y artística de la obra escenográfica de Luigi Manini, se pretende contribuir al conocimiento de la evolución de la pintura escenográfica.

Con este fin hemos resuelto nombrar a esta investigación con el siguiente enunciado: *“Luigi Manini (1848-1936) en el Teatro de São Carlos de Lisboa o un futuro incierto para la herencia de los Bibiena”*.

También trataremos de hacer un breve análisis de algunas de las perspectivas de sus pinturas para demostrar la exactitud y el rigor de sus trazados buscando clasificar el grado de erudición y encontrar estádios evolutivos en su obra.

Especificación del problema investigado y exposición de los objetivos generales de la investigación: Trataremos de referir aquí los aspectos concretos del problema a los que se ha pretendido dar respuesta con ella, y de la hipótesis formulada.

Hoy en día, el arte escénico y las tendencias creativas espaciales escenográficas han reemplazado actualmente las suntuosas construcciones escenográficas de realización realista y naturalista adoptadas hasta comienzo del siglo XX. En estas circunstancias, a los viejos escenarios de telas pintadas apenas les queda su valor histórico y artístico; ya que una vez perdido su valor utilitario para la escena actual corren un grave riesgo de ser destruidos a corto plazo, como ya nos avisaba de ello Pereira Diaz.

Para tratar de alcanzar el objetivo general de contribuir al conocimiento de la evolución de la pintura escenográfica y en particular en la de Portugal, trataremos de alcanzar dos objetivos concretos. Uno, acercarnos a la difícil tarea de documentar el alto nivel al que el arte de la escenografía llegó en Portugal, otorgando su verdadero valor a la pintura de telones del escenógrafo Luigi Manini. Y otro, informar en la medida de lo posible de la suerte y destino de aquellos viejos siparios.

Objetivos metodológicos:

Desde el principio, he procurado en este trabajo de investigación seguir un proceso sistemático y activo, siguiendo las siguientes fases de trabajo:

1.- Familiarización con el panorama histórico, social y cultural que condicionó la creación pictórica de Luigi Manini. Sin dejar de lado el significado y los diferentes aspectos simbólicos del hecho artístico en sí, ultrapasando así el mero conocimiento formal de las obras, para situarlas dentro del pensamiento y de la reflexión transcendente del devenir de la cultura.

2.- Las principales actividades realizadas fueron, en primer lugar, la recopilación del material de trabajo, tanto teórico como visual, que permitieran a posteriori, un análisis práctico.

3.- En las actividades siguientes se tuvo en cuenta, como objetivo principal, la concretización del plan de trabajo inicial. Hasta entonces y teniendo presente la dimensión de la investigación, puedo considerar que el trabajo desarrollado es positivo y atractivo, teniendo presente que introduce nuevas aportaciones en lo que se refiere al material investigado, ya sean inventariados como inéditos, lo que le da a la investigación un interés exclusivo.

4.- A continuación pasamos a examinar las consecuencias relativas a la composición de la interacción entre la proyección y el efecto de profundidad. Recurriendo al análisis geométrico y compositivo de los telones de Manini tratando también de demostrar el rigor patente en sus trazos.

Hipótesis: La idea básica que fundamenta mi tesis, es el grado de atención que ha infundido en las instituciones responsables, el desarrollo de la representación espacial escénica y su evolución a lo largo de la historia hasta nuestros días, ultrapasando o no su carácter efímero. Centrándonos para ello en el trabajo escenográfico de Luigi Manini, escenógrafo del São Carlos de Lisboa entre 1979 y 1907. Las cuestiones que trataríamos de resolver sería la de plantearnos si se les ha dado la debida atención a las obras escenográficas de Luigi Manini o si por el contrario se han dejado caer en el olvido, pasando por alto su importancia para la historia del arte escénico en Portugal dado el admirable perfeccionamiento de los signos formales al que llegó la representación escénica en Europa, gracias a la influencia de los escenógrafos italianos.

Descripción del objeto, límites geográficos e cronológicos: Trataremos aquí de presentar el marco histórico o contexto más amplio en que se inserta nuestro tema de investigación y determinación de los límites cronológicos y geográficos del estudio.

El presente trabajo queda dividido en tres partes fundamentales, dos de ellas de carácter teórico y una tercera de carácter empírico. La primera nos introduce en el contexto histórico, centrando nuestra atención en el panorama de la escenografía en Portugal; así como en la segunda nos sumergiremos en la vida y obra del escenógrafo en quien vamos a centrar nuestro estudio, el italiano Luigi Manini (1848-1936), para concluir en la tercera parte con un somero análisis geométrico y compositivo del único material tangible accesible a este estudio, las diapositivas de varios de sus telones de escena, pintados entre 1979, fecha en que Manini llega a Lisboa con un contrato con el São Carlos y 1907 cuando deja de trabajar para dicho teatro.

Así mismo el primer capítulo lo dividiremos en dos estudios generales, uno sobre la escenografía antes de la apertura del São Carlos, donde es obligado ya desde ese momento acudir a la escenografía italiana y su contribución en Portugal y otra segunda a partir de la apertura del Real Teatro de São Carlos.

El catálogo de 1934² da fe de que, con la colaboración de todo el consejo, se examinaron todas las escenas mediante la consulta de libretos, artículos de periódicos y revistas publicadas a propósito de los espectáculos realizados, sin descartar los testimonios de antiguos frequentadores del teatro. En aquella altura y a raíz de aquella iniciativa de catalogación fue posible identificar 22 pintores y prácticamente las 287 escenas existentes en un total de 3.272 piezas representadas, entre los años de 1793, año de su inauguración hasta 1934. De ello tratamos en el primer capítulo, donde se trata de la escenografía en Portugal. En la segunda parte, es decir, después de la apertura del São Carlos, se hace también una presentación del contexto histórico que envuelve a este teatro en el siglo XIX. Para ello nos valemos del estudio de otro investigador, Mário Vieira de Carvalho, quien hace un atractivo análisis del sistema de relaciones socio-comunicativas dentro y a lo largo de la historia de este teatro.

² PEREIRA DIAS, op. cit. p. 8

A su vez y para tratar de documentar el alto nivel al que el arte de la escenografía llegó en Portugal se ha adjuntado en modo de apéndice un catálogo de fotografías de los telones de Luigi Manini que actualmente se guardan en el Museo del Teatro de Lisboa, fuera del alcance del público y bajo estudio abierto de catalogación e identificación. Se les suma también como apéndices unas tablas cronológicas con los hechos históricos que hemos considerado importantes para la realización del estudio y unas listas de escenógrafos que trabajaron en Portugal y en el teatro de São Carlos con someros datos bibliográficos sobre los mismos.

AGRADECIMIENTOS;

Expresar mi gratitud a la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Que a través del Departamento de Dibujo II, Diseño y Artes de la Imagen, me brindaron la oportunidad de realizar el Doctorado en Imagen, Tecnología y Diseño.

Al servicio de Bellas Artes de la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, que me concedió una beca dentro del concurso de Apoyo a Jovenes Investigadores en História de Arte, en el año 2009, por el proyecto de investigación de mi tesis.

Al doctor Miguel Ruiz Massip, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, director de esta tesis, quien ha orientado esta investigación. Por su apoyo y paciencia.

Al doctor António de Oriol Trindade de la Faculdade de Bellas Artes de Lisboa, que ha co-orientado el trabajo desde Portugal, por su valioso tiempo dedicado.

Al Núcleo Caravelas por las imágenes fornecidas online de forma gratuita para ilustrar textos académicos.

Aprovechar también para mencionar a todas las personas que me brindaron orientación y ayuda y a quienes desde estas líneas quiero expresar mi agradecimiento. Un agradecimiento que se hace especial a Domingos Galamba, antiguo colaborador del Teatro de São Carlos en la sección de escenografía y posterior director artístico de EPC, *Empresa de Cenografia Portuguesa*, por sus valiosísimos testimonios y aportaciones sobre sus largos años de trabajo en esta área.

A Don .João Azevedo que gentilmente se ofreció a ayudarme en la búsqueda de material significativo.

A Helder Ferreira, responsable de aderezos del Teatro de São Carlos, por su ayuda y sugerencias cada vez que nos hemos visto en la sala de aderezos y pintura de dicho teatro. A María Gil, por su disponibilidad.

A la memoria de mi querido amigo Santiago, por su atenta disposición, sus correcciones y sus sabios consejos. No le olvidaré nunca.

A Miguel Angel, a Pablo y a Erik Costa por su inestimada e imprescindible ayuda en lo que a tecnología informática se refiere.

Un sincero y profundo agradecimiento a todas aquellas personas importantes en mi vida: familiares y amigos que han estado cerca durante el proceso de realización de esta tesis. A todos aquellos, que me dieron aliento en los momentos de flaqueza.

Pero sobre todo, a la memoria de mis padres, las personas cuya personalidad, cuyos métodos y cuya amistad han influido tanto en mí y tanto me ha ayudado a no desistir ante los obstáculos. Siempre estarán presentes.

A mi hermano y mis hermanas por su incondicional apoyo y confianza

A mi hijo Julião, a quien dedico esta tesis, por todas las cosas nuevas que he descubierto gracias a él, por todo el amor y la fuerza de vivir que me ha inspirado desde que llegó a mi vida y para que jamás desista ante las dificultades.

Por fin, esta tesis no se hubiera concluido sin el apoyo de mi compañero y padre de mi hijo, Zeca por su contribución al crear un ambiente que me permitió trabajar, en importantes periodos continuos sin los cuales hubiera sido imposible dar seguimiento a la elaboración de cada idea.

A todos ellos mis más sinceros agradecimientos

Parte I: LA ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL

I. I.- La escenografía en Portugal antes de la apertura del São Carlos

Desde el siglo XVII, pero sobre todo en el XVIII se acentúa intensamente la tendencia a teatralizar los acontecimientos importantes de la vida social e incluso de la vida privada. En las cortes europeas del setecientos, la fantasía de estos espectáculos lograba mover grandes sumas de dinero. En Lisboa esta tendencia también tuvo su expresión en el gusto por las fiestas de aparato y por la música. Durante el reinado de D. João V (1698-1750), sin embargo, la atención de esta pomposidad era dirigida a las ceremonias litúrgicas. Será más tarde, con D. José (1714-1777), que surgiría el interés por los espectáculos de Ópera y que alcanzarían su culmen con la creación de la *Real Ópera do Tejo*, destruida en el terremoto de 1755 y construida por Giovanni Carlo Galli Bibiena, hijo de Ferdinando Bibiena, fundador de la famosa dinastía de escenógrafos.

Las bodas de D. João V y de D. José I, trajeron a Portugal dos princesas de familias que manifestaban un gran interés por el teatro de ópera y que tuvieron a su servicio a algunos miembros de la dinastía de los Bibiena.

La primera de estas princesas, D. Mariana de Austria, hija del emperador Leopoldo I y hermana del emperador Carlos VI, venía de la corte de Viena. Allí Francesco Bibiena reconstruyó el Hoftheater mientras que sus hermanos Ferdinando y Giuseppe trabajaban como arquitectos escenógrafos para Carlos VI.

La esposa de D. José, Doña Mariana Victória de Bourbon, era nieta de Eduardo Farnese y de Sofia Doroteia de Neuburg, duques de Parma, quienes fueron de una gran importancia para la carrera de los dos hermanos Bibiena, principalmente de Ferdinando. La música y la ópera formaban parte de los hábitos culturales de estas reinas y los nombres de Bibiena les eran sobradamente familiares.

La ópera y otras festividades eran habituales en los momentos importantes de la vida de los príncipes _ nacimientos, bodas, subidas al trono, visitas oficiales_ eran acompañados de la teatralización de la alegría, aparente o real. Las mismas representaciones diplomáticas las usaban para dar mayor prestigio a sus soberanos. En tiempos de D. João V por ejemplo, el embajador de Portugal en Roma, promovió varias fiestas musicales para transmitir o celebrar la alegría de su rey, al mismo tiempo que aumentaba así su prestigio internacional³. Este paradigma acompañó más tarde, prácticamente toda la vida soberana del Real Teatro de São Carlos hasta la implantación de la república en Portugal.

³ *Catálogo de la exposición: Desenhos dos Galli Bibiana; Arquitectura e cenografia.* (1987). p. 14.



Figura 1: Fiesta barroca de celebración de la boda del Príncipe Luís, hijo de Luís XV, de Francia, con Maria Josefa de Saxe, en 1747. En el Teatro Argentina de Roma pintura. Giovanni Paolo Pannini, óleo sobre tela, 207x247cm. Museo del Louvre. En línea: <http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=4718>. Visitado por última vez el 16 de octubre de 2014

En este capítulo se ha procurado ofrecer un panorama general de la historia de la escenografía en Portugal.

En un inicio, la búsqueda se centró en los fondos de la Biblioteca Nacional, en el Archivo Nacional da Torre do Tombo y los fondos del Teatro de São Carlos. Los resultados de esa búsqueda no fueron demasiado extensos pero fueron encontrados, al menos, los datos fundamentales para la redacción del capítulo.

La historia de la escenografía en Portugal lamentablemente y como parece ser norma general, no dispone apenas de estudios. En general, como ya se ha indicado, siempre ha sido un arte bastante descuidado, debido a su carácter efímero y la dificultad que conlleva su conservación. Pereira Dias, en una aplaudidísima conferencia realizada el 21 de mayo de 1940⁴ en el Instituto de la Cultura Italiana en Portugal, consideraba que los estudios realizados también eran raros y recientes incluso en ese país, que dominó ese campo de las artes durante cuatro siglos.

⁴ PEREIRA DIAS, *João*, «Cenógrafos italianos em Portugal»⁴. *Instituto de Cultura Italiana em Portugal*. Lisboa, 1941, pp.22 -27.

Es sabido que en Portugal, como en todas las demás naciones europeas, la contribución italiana en el área de la escenografía fue de gran importancia hasta el final del siglo XIX. Lamentablemente continúa resultando difícil documentar el alto nivel al que este arte llegó en Portugal antes de la abertura del Teatro São Carlos. Los escenógrafos y arquitectos teatrales que trabajaron en Lisboa antes de la apertura de dicho teatro⁵, fueron recopilados en la publicación del Ministerio de Educación Nacional en 1940, coordinada por el ya citado João Pereira Dias⁶, responsable entonces, por parte del gobierno, de dicho teatro. En esta publicación queda expresada la situación de olvido y general abandono de la escenografía. Ya sea por desinterés de las entidades responsables de su conservación como por parte de los investigadores e historiadores. A quienes, por otro lado, como él mismo reconoce, les queda muy reducido el margen de acción cuando los primeros no asumen su responsabilidad con el patrimonio cultural. Este autor apunta con cierto recelo hacia los poderes responsables en cada época de la conservación del patrimonio histórico, pero no solo portugueses sino también italianos. En cuanto a la historia de la escenografía de aquel país, advierte que los estudios sobre escenografía son además de escasos, muy recientes y señala en particular al volumen de Giullio Ferrari, “*La scenografia*” publicado en 1902 en Italia⁷; hacía el cual el autor guarda ciertas reservas y al que considera el primer estudio histórico conocido realizado sobre esta área. Sin embargo solo parecen merecer su atención dos estudios más tardíos que considera bien elaborados sobre la historia de la escenografía italiana, realizados en 1930, por Valerio Marini y Co-

⁵ Se ha añadido a modo de información complementaria un listado de artistas reconocidos nacionales y extranjeros, estos últimos en su mayoría italianos, que trabajaron en el área de la escenografía en los teatros portugueses. Estos datos fueron extraídos de la publicación «Cenógrafos italianos em Portugal», resumen de su conferencia en Lisboa en 1940. Ver Apéndice nº. 1.

⁶ PEREIRA DIAS, João. 1940. *Cenários do Teatro de S. Carlos*, Lisboa

⁷ GIULIO FERRARI. 1902. *La scenographia; cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni*. Ulrico Hoepli. Milano. Italy.

rrado Ricci⁸. Nos dice el autor que casi hasta finales del siglo XIX, se puede considerar la historia de la escenografía occidental como la historia de la escenografía italiana. Sin embargo subraya el hecho de que ambos estudios ignoran a casi todos sus compatriotas que trabajaron en Portugal⁹.

Por su parte, otro autor que también nos interesa aquí, Aires de Carvalho, subraya el buen recibimiento que siempre tuvieron en Portugal los artistas italianos y lo bien que se valoró su trabajo con buenos sueldos y compensaciones:

*«Os artistas italianos desde longa data foram sempre bem acolhidos na corte portuguesa onde encontrarom honrarias e riquezas»*¹⁰.

No esta de más poner aquí el ejemplo de Filippo Juvara (1678-1736), famoso arquitecto, pintor, escenógrafo y grabador de Messina, quien en 1717 fue llamado por el Duque de Saboia para proyectar los planos del Convento y Basílica de Mafra. Para esta obra también se convocó a otro pintor italiano, Antonio Canevari y al arquitecto alemán de ascendencia italiana, João Frederico Ludovice, y fue el proyecto de este último el preferido. Sin embargo el rey D. João V recompensó generosamente a Filippo Juvara, con el título de *Cavaleiro da Orden de Cristo*, mención honorífica de mayor distinción del reino de Portugal, además de su correspondiente insignia en brillantes y una pensión de 6000 cruzados. También Luigi Manini, escenógrafo en el que vamos a centrar nuestro estudio vuelve a su tierra con ese mismo galardón y con el de *Comendador de la Ordem de Vila Viçosa*, recibidos de los reyes D. Luís y D. Carlos además de la medalla de plata que premió su participación en la exposición internacional de París de 1900.

⁸ CORRADO RICCI. 1930. *La scenografia italiana*. Treves. Milano.

⁹ PEREIRA DIAS, João. 1940. *Cenários do Teatro de S. Carlos*, Lisboa, p. 17

¹⁰ CARVALHO Ayres de. (1979). *Os três arquitectos da Ajuda : do "rocaille" ao neoclássico* (1919), p.60.

Como referencia de estudio útil para la historia de las artes plásticas en Portugal, Pereira Dias nos remite a las memorias de un pintor portugués aunque de ascendencia alemana, Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), que pintó principalmente techos de palacios e iglesias, pero que también pintó para el Teatro de São Carlos. En 1822¹¹ se publican sus memorias, que Pereira Dias, considera a pesar de las impresiones subjetivas de su autor, una de las principales fuentes de estudio de la escenografía portuguesa del siglo XVIII. Hace referencia también a una serie de esbozos escenográficos del s. XVIII que se encontraban en el *Museo das Janelas Verdes*¹² y originarios probablemente de los antiguos teatros regios.

¹¹ VOLCKMAR MACHADO, Cirilo (1748-1823). *Collecção de memórias*. Coimbra: Imp. da Universidade 1922. p. 8. (Hacemos referencia a este pintor-escenógrafo nacido en Lisboa pero de descendencia alemana en el Apéndice n.º 1)

¹² Actual *Museu Nacional de Arte Antiga*. Estos esbozos se encuentran actualmente recogidos en el Catálogo de la exposición temporaria *Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia*, en un total de 96 imágenes de dibujos realizados por Galli Bibiena, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa junho de 1987

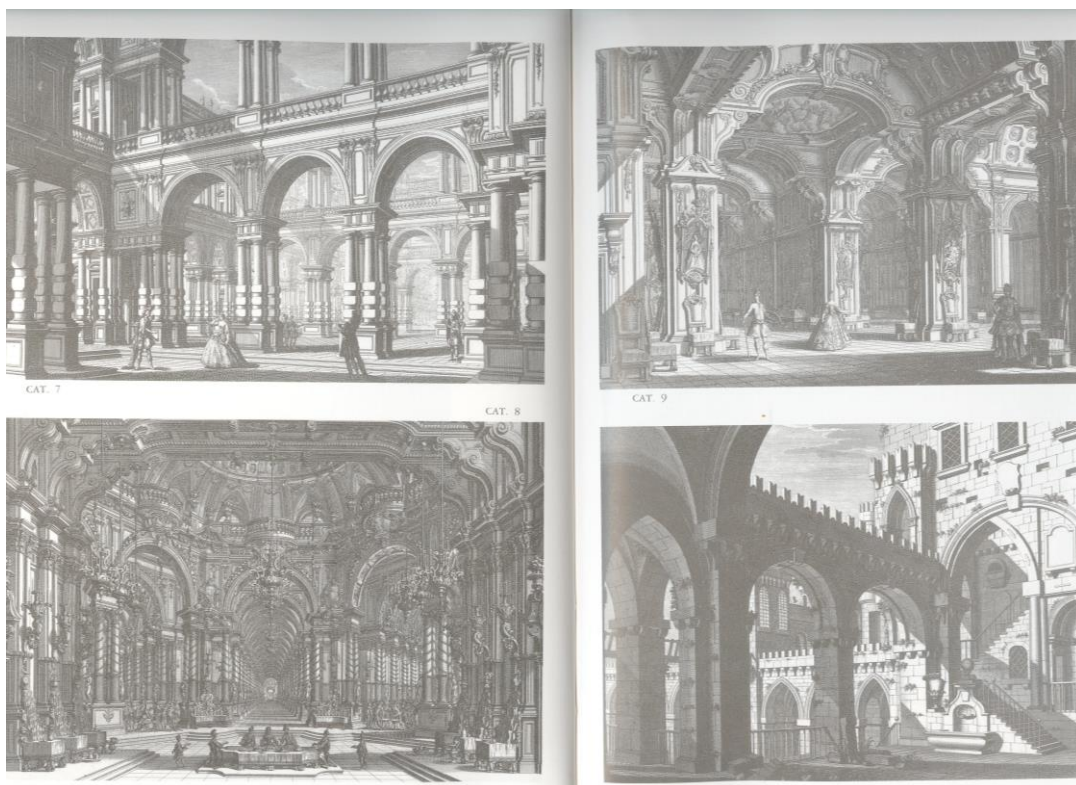


Figura 2: Encima, izquierda: composición para escenario. Agua-fuere de J. C. Bibiena et delin A. O. Sculpit. / 480x630mm/ Inv. n° 1291. Catálogo del Museu Nacional de Arte Antiga. Abajo, derecha: Composición para escenario. Agua-fuerte de J. C. Bibiena Inv. Et deli / A. O. Sculp- ./ 465x530mm/ Inv.º1292, Catálogo del MSNA. Encima, derecha: Composición para escenario, agua-fuerte de de J. C. Bibiena et delin A. O. Sculpit./ 480x632/ Inv.º 1293, Catálogo del MSNA. Abajo, izquierda: composición para escenario, agua-fuerte de J. C. Bibiena et delin A. O. Sculpit./411x550mm /,º 1294, Catálogo del MSNA.

También son referencias de estudio para Pereira Dias en su publicación de 1940, los libretos que fueron progresivamente divulgados por Teófilo Braga en su *Historia do Theatro Portuguez* (1870-1871)¹³, por el ilustre bibliófilo António Caldeira Pires en su *História do Palácio Nacional de Queluz*¹⁴ y Jorge de Faria en el “*Pano de Ferro*” del periódico <<Diário da Manhã>> entre agosto y octubre de 1937, mas algunos otros que en aquellos años fueron adquiridos por el Teatro Nacional de São Carlos como algunas colecciones de contratos de artistas. Aún así encuentra necesariamente incompletas sus aportaciones y sujetas a futuras revisiones, las cuales dejan abiertas líneas de investigación que no están dentro de los objetivos de este trabajo.

Volviendo nuestra atención en esta inconclusa historia de la escenografía portuguesa, comienza el autor apuntando a un estudio general del texto de las obras del Gil Vicente y de sus continuadores del siglo XVI. Reconoce que la puesta en escena del teatro primitivo portugués se reducía a la reproducción, a tres dimensiones, de los objetos y ello solo cuando la acción lo hacía imprescindible; pero señalaba ya el uso de la cortina, correspondiente al actual telón de boca, para marcar el final de cada acto.

¹³ BRAGA, Teófilo, (1870-1871), *História do Teatro Português.*, Imprensa Portuguesa-Editora, Oporto. Este libro se encuentra ya digitalizado como e-Book en: <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Historia-do-teatro-portugues-teatro-moderno/pdf/view>

¹⁴ PIRES, António Pequito Caldeira, (1924-1926), *História Do Palácio Nacional De Queluz*, Imprensa da Universidade, Coimbra.

La misma disposición de la escena se aprecia en las representaciones de teatro clásico que ya en 1538 se hacían en los *Colegios de Santa Cruz* de Coimbra. Más tarde, en 1555, los jesuitas pasaron a ser los responsables de la enseñanza del *Colégio das Artes* también en Coimbra, a ellos les atribuye el autor, con mayor probabilidad, la introducción en Portugal de la escenografía perspectiva. La cual, poco antes de 1570 fue ampliamente divulgada por los tratados de Serlio y Daniele Barbaro¹⁵.

Una vez comenzado el siglo XVII aparece la noticia de la representación, en los Colegios de Coimbra, Lisboa y Évora, de tragicomedias muy aparatosas gracias al empleo de pinturas resplandecientes y tramoyas complicadas, entonces en boga en Italia. De estas tragicomedias fue especialmente famosa, por su gran pomposidad, la del “*Descubrimiento e Conquista do Oriente*”. Representada en el Colégio de Santo Antão, con motivo de la llegada de Felipe III a Lisboa, en 1619.

También en Brasil los Jesuitas procuraron, desde mediados del s. XVI, aficionar a su apostolado al teatro, introducido allí anteriormente por los colonos. Además de las representaciones al estilo de los colegios europeos, eran también frecuentes las representaciones al aire libre, sin ningún tipo de escenario.

¹⁵ PEREIRA DIAS, João. (1940) . *Cenários do Teatro de S. Carlos*, Lisboa, p. 18

La pérdida de la independencia política y la crisis de la Restauración, no fueron propicias para la literatura dramática nacional. Esta coyuntura tampoco permitió la introducción en Portugal de los progresos, que en los últimos dos tercios del siglo XVII, recibió la escenografía de las escuelas toscana y romana. Solo en el siglo siguiente, cuando ya estaba en plena florecencia la escuela boloñesa y la de los Bibiena con su admirada corrección formal y el apego declarado a las formas artísticas del mundo clásico y del Renacimiento, entonces considerados paradigmas de la perfección, fue cuando tuvieron los portugueses la oportunidad de abrir los ojos, deslumbrados por las suntuosas composiciones escenográficas, en teatros, iglesias y fiestas ofrecidas al aire libre. Sin embargo, aunque se hacían fiestas deslumbrantes en galerías y jardines de palacios como respuesta a esa tendencia a teatralizar cualquier acontecimiento importante, era realmente en el palco de los teatros donde el arte, la imaginación y el ingenio alcanzaban su mayor expresión. Algunas novedades, pero sobre todo muchos perfeccionamientos fue lo que trajo este siglo a la escenografía portuguesa¹⁶.

En los primeros años del siglo XVIII llegó a Lisboa el pintor florentino Vincenzo Baquerelli (1672-1745) que, después de ejecutar muchos encargos de decoración de techos, entre ellos el *Tromp l'oeil* de la bóveda de la sala de la *Portaria de S. Vicente de Fora* en 1710¹⁷, regresó a su patria en 1717.

¹⁶ Catálogo de la exposición: *Desenhos dos Galli Bibiena; Arquitectura e cenografia*. (1987). p. 13

¹⁷ Para un estudio más profundo de la aplicación de la perspectiva a la pintura decorativa del techo del Portón de S. Vicente: <O trompe l'oeil da abóboda da Sala da Portaria de São Vicente de Fora> ver tesis de doctoramento de Prof. Doctor en Geometría Descriptiva, António de Oriol Pena Vazão Trindade, *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, (2008). Lisboa. pp. 981-1003.



Figura 3: Trompe l'oeil del techo de la Portaria de São Vicente, realizado por Vincenzo Baquerelli. El centro de la circunferencia del suelo señala el punto principal de la perspectiva. Fotografía postal.

Esas representaciones en teatros y en iglesias que ya entonces hacían uso de la perspectiva en sus decoraciones, son una prueba del interés que había despertado este tipo de decoración. Interés que se vió además favorecido por el reciente descubrimiento, entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional, de una traducción portuguesa del tratado de Andrea del Pozzo. Esta traducción se realizó a comienzos del siglo XVIII, por el monje benedictino del Convento de Tibias, Fr. Francisco de S. José. Pero en realidad, solo después de estar consolidada la Paz de Utrecht, las artes pudieron recibir un fuerte impulso. Gran número de artistas extranjeros, casi todos italianos, que fueron convidados para trabajar en Portugal, y a muchos artistas portugueses se les envía a Italia para completar su formación artística.

Los espectáculos líricos y coreográficos comienzan a despertar en la corte de D. João V (1689-1750) un vivo entusiasmo, compartido más tarde por los frequentadores de los teatros que se van abriendo¹⁸; se construyen templos y palacios, cuyos techos son recubiertos de decoraciones magníficas por pintores que, en su mayor parte, componen también los escenarios para los nuevos teatros. En esta altura surgen pretextos de toda índole para organizar cortejos y fiestas de gran aparato.

En 1682 se representa el primer espectáculo de ópera, el cual al parecer no agradó mucho y durante treinta años dominaron la escena, tanto en los espacios reales como en los conventos, los villancicos y otras composiciones melodramáticas de estilo religioso. Solo en 1712 se encuentra noticia de una nueva tentativa para la introducción del melodrama profano en la corte, pero esta vez con pleno éxito¹⁹. Desde entonces, repetidamente se cantará ópera en teatros improvisados en las salas de *Paço da Ribeira*.

¹⁸ BRITO, Manuel C, (1989): «A música profana e a ópera no tempo de D. Joao: vários factos e alguns argumentos», *Claro-Escuro_ Revista de estudos barrocos*, 2/3 p. 105-118.

¹⁹ BRITO, Manuel C., y David Cranmer, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1990.

Lisboa disponía entonces solo de dos teatros, ambos de carácter popular y de pésimas condiciones materiales²⁰; el *Pátio das Arcas*, fundado en 1591, destruido por un incendio en 1697, y reconstruido poco después donde se representaron comedias, mojigatas y entremeses hasta que el terremoto de 1755 lo hizo desaparecer. El otro teatro era el *Teatro da Mouraria*, abierto en 1594 con el nombre de *Pátio da Bitesga*, que estuvo representando principalmente hasta 1755 comedias de fantoches.

En 1727 aparece en el *Pátio do Conde de Soure* el *Teatro do Barrio Alto*, después de que el “Hospital de Todos os Santos” perdiera el privilegio exclusivo sobre los espectáculos teatrales. Este teatro se abrió para bailes, entremeses y pesebres. Más tarde fue utilizado con cierta frecuencia por compañías de comedias españolas y portuguesas. De 1733 a 1737 presentó óperas de Antonio José da Silva, incluido “*El Judeu*”. En 1755 se ofrecían espectáculos de fantoches cuando el terremoto lo destruyó.

En 1734 aparece ya otro teatro, el *Teatro da Rua dos Condes*, donde en 1734 y 1735 trabajó una compañía española de comedias, y de 1735 a 1737 una compañía francesa.

²⁰ SAMPAYO RIBEIRO, Mario, (1948). «Teatros de Ópera em Portugal», A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal, Lisboa; O Século, , II: p. 77-100.

En 1735 desembarca en Lisboa la primera compañía de ópera italiana dirigida por Alessandro Paghetti, que por lo menos desde 1733, se ocupaba de la organización de serenatas en los palacios reales y en las casas nobles de Lisboa. Junto a él trabajaban en la compañía dos hijas suyas, se trataba de las *Paquetas*. La compañía disponía de excelentes artistas; el repertorio era de lo mejor que entonces había. Para los trabajos de pintura llegaron dos expertos escenógrafos, Rambois y Cinatti de quienes se hablará en mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Toda esta actividad, sin embargo, se vio perturbada en cierto momento por el restablecimiento temporal del privilegio del *Hospital de Todos os Santos*, que duró hasta 1741²¹. Esto provocó que, al principio, por falta de teatro propio, la compañía de Alessandro Paghetti actuase en una casa en frente del *Convento da Trindade*, bajo la solemne designación de “Academia de Música”. Después de 1738, la compañía comenzó a actuar en el *Teatro da Rua dos Condes*.

En 1744 se abre un nuevo teatro, el *Teatro dos Congregados do Espírito Santo*²², lo que demuestra que en los oratorios portugueses no se despreciaba tampoco el precioso instrumento pedagógico que constituye el teatro.

Hasta la muerte de D. João V, en 1750, los espectáculos de la corte continuaron produciéndose en palcos improvisados en las salas de los palacios reales. Solo en *Ajuda* fue construido un pequeño teatro regio, inaugurado en 1737.

²¹ Ibidem.

Tenía que ser el rey D. José (1714-1777), aficionado a los espectáculos líricos, quien impulsó la idea de dotar a la capital de un teatro digno de la grandeza del Imperio. Mientras no pudo disponer de él, encargó a Giovanni Berardi abrir apresuradamente, en 1753, uno más pequeño en la *Casa da India*. Los planos del nuevo Teatro Regio, conocido como *Opera do Tejo* o *Teatro Régio do Paço da Ribeira*, fueron encargados a uno de los miembros de la célebre familia boloñesa Galli Bibiena, Giovanni Carlo. Éste vino en persona a dirigir la construcción, acompañado de buenos colaboradores. Por los datos que se tienen de la grandeza y de la decoración, el nuevo teatro superaba en esplendor y suntuosidad a los más famosos de Europa.

La inauguración se hizo el 2 de abril de 1755, con la ópera *Alessandro nell'Indie*, de David Perez y Pietro Metastasio. Los lujosos libretos, ilustrados con la reproducción de los escenarios grabados sobre planchas de cobre, permiten evaluar la riqueza de los espectáculos.

Siete meses después, esta majestuosa obra estaba reducida a un montón de ruinas humeantes y todos los otros teatros de Lisboa se desmoronaron con él.

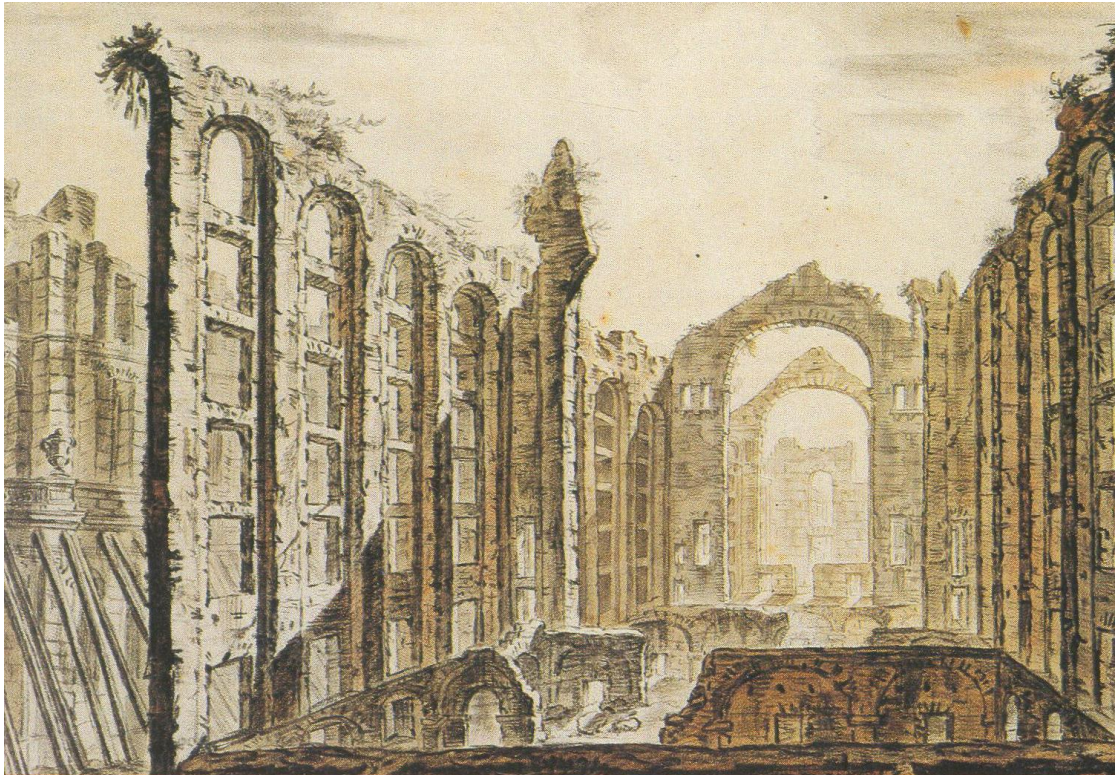


Figura 4: Ruinas de la Ópera do Tejo, en un grabado de Philippe Le Bas. El dibujo original fue de Manuel Tibério Pedecache (1730? – 1794). Dim.: 560x400mm. Fuente: <http://acidadebranca.tumblr.com/post/2844920059/gravura-de-le-blas-da-ruina-da-opera-do-tejo>. Visitado por última vez el 16 de octubre de 2014

La desolación en la que el terremoto de 1755 dejó hundida a la ciudad hizo suspender la actividad teatral durante cinco años. Solo en 1761 aparece construido por Lourenço da Cunha un pequeño teatro en unas casas arruinadas cerca de São Roque, en el Bairro Alto. Ampliado en 1764, en este nuevo *Teatro do Bairro Alto* se realizaban bailes y comedias. Después de 1766, y por lo menos hasta 1789, se aprovechó para representar ópera.

Poco después también de 1760, se construyen el *Teatro da Graça* y el *Teatro da Boa-Hora*, en Belém; del primero se pierde el rastro en el s. XVIII, pero el segundo todavía funcionaba en el siglo siguiente.

Mientras tanto la corte, apenas recuperada de su consternación, volvía a sentirse atraída por los espectáculos líricos. En 1761 ya se cantaba ópera en Queluz, en un teatro improvisado en la *Sala da Serenata*. En 1762 se construye, probablemente a cargo de Giovanni Carlo Bibiena, el *Teatro Régio de Salvaterra*. En este teatro la corte tenía la costumbre de asistir a la ópera durante el Carnaval, y solo cerró una vez en 1824, después del asesinato del Marqués de Loulé en ocasión de un ensayo.

En 1765 vuelve a cantarse ópera en el *Teatrinho do Palacio de Ajuda*, que no sufrió daños durante el terremoto. En 1778 se construye, bajo la dirección de Inácio de Oliveira Bernardes, el nuevo *Teatro Régio de Queluz*, de madera, que fue desmantelado en 1784²³.

Mientras la corte acudía a los nuevos teatros regios, se dotaba a la ciudad de dos teatros públicos, ambos modestos y de poca gracia: el *Teatro da Rua dos Condes*, reconstruido alrededor de 1765 por Petronio Mazzoni, y el *Teatro do Salitre*, que fue construido en 1782 por Simão Caetano Nunes y sirvió para óperas y comedias. La actividad de estos teatros se prolongó durante el siglo XIX en adelante.

A falta de un teatro con la amplitud y dignidad exigidas por los espectáculos líricos fue finalmente resuelto por un grupo de capitalistas de Lisboa, erigir en 1793, el *Real Teatro de S. Carlos*.

El brillo y fastuosidad que alcanzaron los espectáculos de gran aparato, a los que fueron iniciados los portugueses durante el periodo transcurrido entre 1712 y 1792, únicamente no tuvo continuidad a causa de la catástrofe que enlutó a la nación a mitad del siglo. Aún así fue memorable el paso de insignes cantantes, bailarines, músicos, figurinistas, maquinistas y escenógrafos, portugueses e italianos.

²³ SAMPAYO RIBEIRO, Mario, (1948). Op. Cit. pp. 77-100.

I. II.- Un teatro digno del reino de Portugal

El historiador Ayres de Carvalho²⁴.en su estudio, nos describe el panorama de Lisboa a finales del siglo XVIII. La ciudad de Lisboa aún se encontraba recuperándose de los destrozos provocados por el gran terremoto. Los escombros todavía se amontonaban en los viejos barrios, por todas partes se levantaban barracas de madera, los incendios aparecían continuamente, incluso la propia «Barraca Real» de Ajuda²⁵, construida por Bibiena, acabó por ser devorada por las llamas.



Figura 5: Real Barraca de Ajuda. Fuente: <http://ounicoverdadeirodeusvivo.blogspot.pt/2012/04/real-barraca-utilizacao-da-quinta-da.html>. Última visita el 16 de octubre de 2014

²⁴ CARVALHO, Ayres de. (1979), *Os Três Arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao Neoclássico* (1919), Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, pág. 11

²⁵ Aunque la familia real y la Corte se encontraban ese día en Belem, zona occidental de la ciudad, donde los efectos del terremoto no se manifestaron con tanta intensidad, el rey se quedó tan impactado que se negó a vivir en edificios de albañilería. Don José mandó construir un palácio de madera y tapicerías de gran lujo. Allí estuvo la Corte viviendo durante casi três décadas. Para profundizar en este tema consultar la obra de Maria Isabel Braga Abelas, *"Real Barraca. A Residencia na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto (1756-1794)"*, ed. Tribuna, 2009

A pesar de todo, comenzaban ya a erguirse nuevos monumentos en piedra y cal. Se concluyó la *Iglesia de la Memória*, se trazó el *Passeio Público*, que durante un siglo fue un importante espacio de sociabilidad en Lisboa, se levantó la *Iglesia de los Mártires* y se reconstruían el templo dedicado a Santo Antonio, y D. María I mandó erigir la *Basilica da Estrela*.



Figura 6: Teatro de São Carlos de Lisboa. Grabado Benevides, Francisco da Fonseca (1883). O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Lisboa: Typographia Castro Irmão, pág. 21. Vista exterior del teatro. Fuente: <http://www.caravelas.com.pt/lugares.html>. Última visita el 16 de oct. de 2014

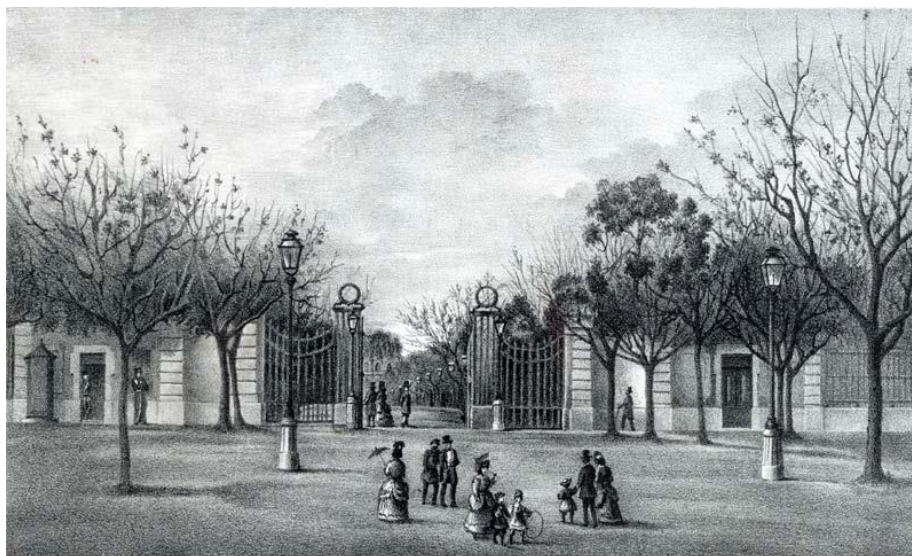


Figura 7: Entrada del Passeio Público a mitad del siglo XIX. Fuente: http://purl.pt/93/1/iconografia/primo_basilio/e1689p_fic.html. Última visita el 16 de oct. de 2014

Como ya dijimos, en 1792 Lisboa disponía de tres teatros públicos de aspecto miserable, cuando un grupo de negociantes y capitalistas²⁶ decidió edificar un teatro lírico con la grandeza y la dignidad correspondientes a la gloriosa tradición de mitad de siglo.

«Se até então o teatro era apenas privilégio do rei e da corte, de ora em diante, mudados os tempos e as ideias, alguns comerciantes enriquecidos e guindados à nobreza, precisavam também de poesia, de pinturas, e também do teatro e da ópera»²⁷.

²⁶ Se trataban de: Joaquim Pedro Quintela, Anselmo José da Cruz Sobral, Jacinto Fernández Bandeira, António Francisco Machado, João Pereira Caldas y António José Pereira.

²⁷ CARVALHO, Ayres de. (1979), *Os Três Arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao Neoclássico* (1919), Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, pág. 95. <<Si hasta entonces el teatro era únicamente privilégio del rey y de la corte, de ahora en adelante, una vez mudados los tiempos y las ideas, algunos comerciantes enriquecidos y aspirantes a la nobleza, necesitaban también de poesía, pinturas y del teatro y la ópera>> (traducción de la autora).

La elaboración del proyecto fue confiada al notable arquitecto portugués José da Costa e Silva (1747-1819)²⁸.



Figura 8: Inscripción en la fachada del Teatro de São Carlos, señalando los promotores del teatro y el homenaje a Carlota Joaquina: «En honor a Carlota Joaquina, princesa de Brasil, por haber consolidado la próspera condición de Estado através de una régia descendencia, cien ciudadanos de Lisboa, probados en el solícito amor e duradera fidelidad hacia la Casa Real, bajo el patronato de Diogo Inácio Pina Manique, Padre de la Pátria, irguieron este Teatro, con buenos auspicios, para servir de testimonio al jubilo nacional. 1793». Fotografía de la autora

²⁸ José da Costa e Silva (1747-1819); profesor de la asignatura de Arquitectura en el Aula Real de diseño y Figura, instituida en 1781, y más tarde autor del actual Palacio de Ajuda. Después de haber estudiado en Lisboa, ingeniería con Filipe Rodríguez y diseño con el milanés Carlo María Ponzoni fue maestro de dibujo en el “*Colegio dos Nobres*”. Hasta 1779 permanece en Italia como becario de la corte, y allí obtiene varios premios en los estudios que emprendió, junto al pintor de perspectiva Petronio Fancelli y del arquitecto y maestro de pintura histórica, Carlo Bianconi.



Figura 9: Vista del camarote real del Teatro de São Carlos, visita de la reina Isabel II, 1957. Archivo Municipal de Lisboa. Fotógrafo: Ferrari, Amadeu (1909-1984). Fuente: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/searchbasic.aspx?filter=AH;AI;AC;AF>. Última visita el 16 de oct.de 2014

Trazado, según parece, a partir de los planos de su homónimo en Nápoles, pero con mejores condiciones de visibilidad, el teatro São Carlos de Lisboa quedó como uno de los ejemplares de tipo arquitectónico *Sighizzi-Bibienna*. La fachada sin embargo fue inspirada en la Scala de Milán, realizada por Piermarini, discípulo de Vantivelli²⁹. El teatro como lugar arquitectónico estaba perfectamente direccionado a responder a un tipo de escenografía que se ajustaba a un marco de signos y convenciones determinadas para la obtención de ilusiones arquitectónicas y, por extensión espaciales, a través de la pintura de escena. La idea era crear espacios monumentales y fantásticos dentro del escenario que conectasen el espacio irreal con la arquitectura del espacio real. La visión correcta de la perspectiva se percibía desde un punto concreto, el llamado *Ojo Príncipe*, por ser el punto donde se sentaba el rey.

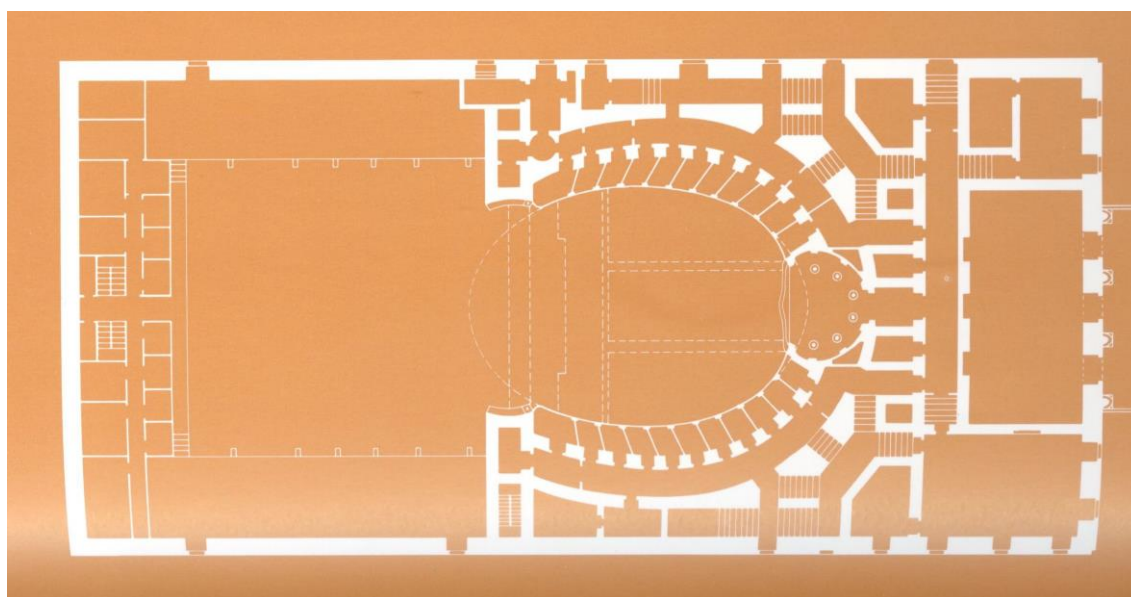


Figura 10: Planta del Teatro de São Carlos sacada de la publicación Teatro Nacional de São Carlos: Recuperação nas coberturas, Direcção Geral Dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1990

²⁹ CARVALHO, Ayres de. (1979), *Os Três Arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao Neoclássico* (1919), Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, p. 95

Las obras comenzaron el 8 de diciembre de 1792. En la decoración pictórica de los interiores colaboraron Manuel de Costa (1755-1781?), Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) y Vincenzo Mazzonesqui. En seis meses se gastaron cerca de 170 mil escudos y el 30 de junio de 1793 se inauguraba el teatro con la ópera *La Bollerina Amante*, de Cimarosa. En la sala se asistió desde el principio a espectáculos líricos, coreográficos, de declamación y de circo así como a conciertos. El salón noble concluido en 1796, fue aprovechado para música sacra en tiempos en que la ejecución de ésta estaba prohibida. Pero fue gracias a los espectáculos de ópera, por lo que el teatro São Carlos alcanzó más popularidad. Gracias a él, en una época en que el repertorio lírico se enriquecía todos los años con una o más óperas-primas, Lisboa tuvo conocimiento inmediato de ellas a través de los más virtuosos maestros.



Figura 11: Vista desde un palco del escenario y patio de butacas del Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa. Fotógrafo: Artur Oliveira. Fuente: http://elpais.com/diario/2003/11/22/babelia/1069459569_740215.html. Visitado por última vez el 16 de oct.de 2014

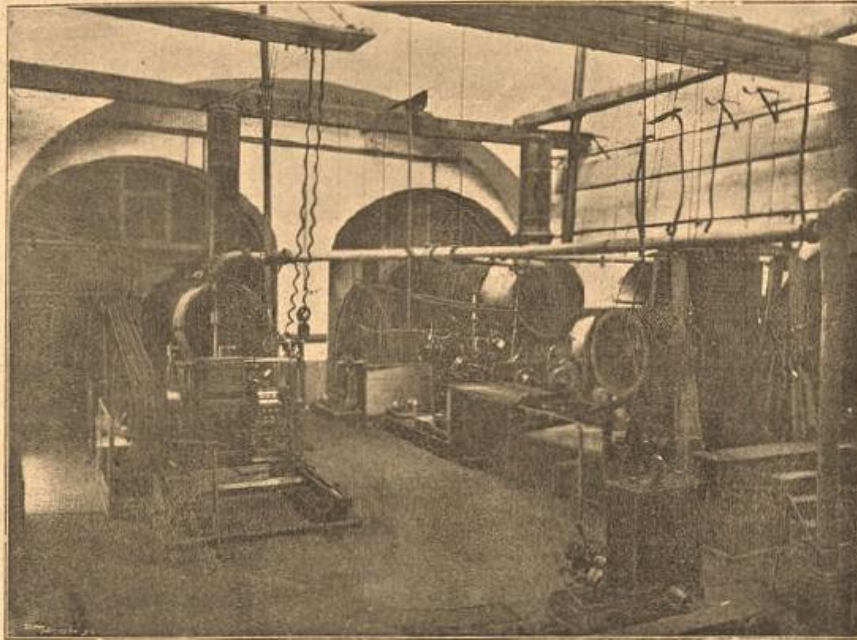
No es extraño que en tales condiciones la escenografía del Teatro de São Carlos fuese particularmente cuidada; y, además, el público, que estaba habituado a arreglos escénicos admirables, debía ser necesariamente exigente.

I. III.- La escenografía en el São Carlos

Los años dorados de la escenografía en el São Carlos transcurrieron durante un siglo de innumerables controversias, la era del ochocientos estuvo caracterizada por un diversificado abanico de corrientes, formando una sincronía de fenómenos de gran intensidad a nivel científico, económico y tecnológico que condujo al crecimiento industrial, la generalización de los transportes, al desarrollo de las ciudades y de los nacionalismos o al concepto de universalidad expresado en las exposiciones mundiales. El progreso, basado en el método experimental, se extendió del dominio de las ciencias exactas, de la física, química y ciencias naturales a las ciencias humanas, con la revalorización de la historia, la arqueología y de la etnología. Con la consolidación del capitalismo y con el pronunciamiento de los sueños imperialistas, el siglo asistió al crecimiento de una clase burguesa que confiaba en su madurez política e intelectual. Proclamó su creencia en la ciencia como fuente de progreso y aseguró la prosperidad económica, de donde retiró sus beneficios, privilegios y prestigio.

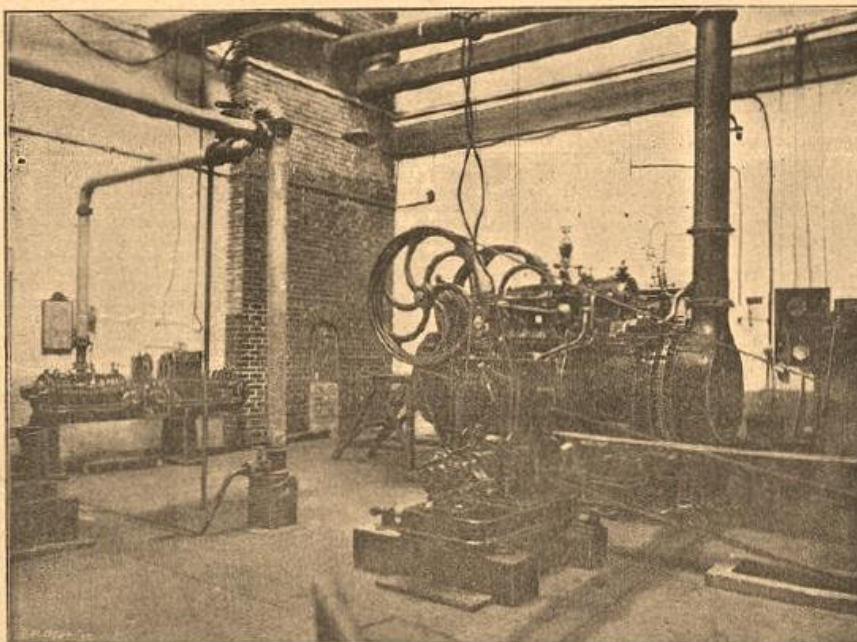
A nivel ideológico como a nivel técnico, el mundo del espectáculo siguió la misma evolución. La iluminación de los teatros pasó del petróleo al gas y seguidamente a la electricidad.

O Real Theatro de S. Carlos



MACHINA DE VAPORE DE MARSHALL, SONS & C.
DE 50 CAVALLOS E DYNAMO SIEMENS
DE 35 KILOWATTS

MACHINA DE VAPORE DE MARSHALL, SONS & C.
DE 100 CAVALLOS E DYNAMO SIEMENS DE 75 KILOWATTS



TURBINA A VAPORE E DYNAMO PARSONS
DE 18 KILOWATTS

MACHINA DE VAPORE WYER & RICHMOND DE 18 CAVALLOS E DYNAMO
EDISON DE 16,5 KILOWATTS

CASA DAS MACHINAS DO SERVIÇO DE ILLUMINAÇÃO ELECTRICÁ

Figura 12: Sala de máquinas del servicio de iluminación del São Carlos. Fuente:
<http://galeriaphotomaton.blogspot.pt/2011/07/lisboa-teatro-nacional-de-sao-carlos.html>.
Vistado por última vez 13 de septiembre de 2014

A partir de la década de los ochenta, los mecanismos teatrales fueron constantemente perfeccionados y su aplicación en la creación de la ilusión escénica se hizo indispensable. Simultáneamente, se verificó un acentuado aumento de la clase obrera y artesana cada vez más cualificada a nivel técnico y artístico para responder a las exigencias del progreso y de la burguesía, que imponía el realismo como límite y exigía del arte y de los artistas este conformismo.

Los primeros escenógrafos del Teatro de São Carlos, ya los conocemos de la mano de João Pereira Dias, dentro del panorama histórico de la escenografía, pintando escenarios y techos para los teatros y palacios de Lisboa antes de la apertura del São Carlos.

Según los datos recogidos en la publicación del Ministerio de Educación Nacional, en los *Escenários del Teatro Nacional de São Carlos*³⁰, el telón de boca, en la inauguración fue pintado por el ya citado Cirilo Vockmar Machado, que más tarde volvería a pintar para el teatro, en 1810, un telón para una fiesta en honor al Duque de Wellington. Ese mismo año, luciría también en el escenario un retrato pintado por él del príncipe regente de Inglaterra, en la celebración de su cumpleaños con un espectáculo en el mismo Teatro de São Carlos.

En los escenarios de la ópera del estreno colaboraron Gaspar José Raposo, también pintor de los *trompe d'oeil* de la *Igreja da Encarnação*³¹, y Manuel Da Costa de quien no se vuelve a tener noticia en el Teatro de São Carlos, pero el primero continuó trabajando allí hasta 1802. En los dos primeros años de funcionamiento del

³⁰ PEREIRA DIAS, João, (1940), *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional. Lisboa 1940, pág. 33

³¹ TRINDADE, António de Orior Pena Vazão. (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, <O trompe l'oeil da abóbada da capela-mor da igreja da Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa>, Lisboa, 2008, pp. 1040-1054

teatro, también se conoce la colaboración del escenógrafo milanés Antonio Baila, que llegó a Portugal en 1787, formando parte del elenco de artistas italianos que mandó llamar Sebastião António da Cruz Sobral y nos encontramos también a José Carlos Binhetti entre los años 1797 a 1799.

En la ópera de la inauguración aparece ya un escenógrafo, que todavía no se ha citado aquí. De él y de los que le seguirán hasta el final del siglo XIX se ofrece la siguiente relación:

Vicenzo Mazzoneschi (1747-1807); Arquitecto y decorador romano. Se presume que fue llamado para el *Teatro da Rua dos Condes* por Sebastião da Cruz Sobral, pero no queda noticia de ningún trabajo suyo para aquel teatro. Aparece colaborando en la ópera de inauguración del São Carlos, pero su actividad solo comienza en 1795. Al año siguiente fue para Oporto, donde preparó el plano y dirigió la construcción del *Teatro de S. João* y una vez inaugurado éste, el 13 de mayo de 1798, volvió al São Carlos donde continuó trabajando hasta 1806. Al año siguiente murió ciego.

Giovanni Chiari, de Rubeis; entró para el teatro de São Carlos en 1807, estando todavía en vida Mazzoneschi, de quien fue discípulo. Cuando se cerró el teatro en 1808, se fue a Londres, de donde volvió en 1812. Desde entonces, hasta 1817, fue el único escenógrafo que tuvo el Teatro de São Carlos, aunque al mismo tiempo trabajaba en el *Teatro da Rua dos Condes*, que durante años solo admitiría artistas italianos. A él perteneció uno de los proyectos presentados en 1836 para un teatro nacional.

Angelo Ferri; Este escenógrafo italiano en 1808 pasó fugazmente por el Teatro de S.Carlos y colaboró con Domenico Antonio Schiopetta y Giovanni Ricardi en

la ópera *Clotilda*.

Domenico Antonio Schiopetta; Era hijo de un carpintero italiano que murió en un desastre en el palco del *Teatro do Salitre*; se quedó en Portugal y fue discípulo de Filisberto António Botelho y de Mazzoneschi. Pintó en el São Carlos desde 1818 hasta 1822, y más tarde en 1826.

Giovanni Ricardi; Pintó en el São Carlos de 1818 a 1822, en principio como colaborador con Ferri, y después con Schiopetta, y ya más tarde él solo.

Antonio José Faustino Botelho; Fue discípulo de su padre, el pintor Felisberto Antonio Botelho. Solo pintó una escena, en 1822, para la pantomima *Conselho de Jove*.

Teodoro Albinola; En 1823 colaboró en los escenarios de ballet *Ariovaldo*. Poco después pasó para el Teatro de São João, de Oporto.

Giovanni Boucher; En 1834 este escenógrafo colaboró con Achille Rambois, en la pintura de las escenas de algunas óperas. Ese mismo año regresó a Italia, donde trabajaba todavía en 1940.

Achille Rambois (1810-1880); Nació en Milán, donde estudió en la *Accademia de Cenografia*, bajo la dirección de Sanquirico. Sus primeras pruebas las hizo en el Teatro de la Scala y en 1834 es contratado por el empresario Antonio Lodi, para ayudar a Boucher en los trabajos escenográficos del São Carlos. Este mismo año Boucher se fue y quedó Achille Rambois junto con sus colaboradores Alessandro Merli en 1835, Cantón en 1836 y 1837 y Giuseppe Cinatti a partir de 1836 hasta 1879, año en que este último murió. Tras esta fecha dejó de trabajar, afligido por la pérdida del compañero de 43 años, con quien hizo más de 600 escenarios. La colaboración de Rambois, excelente en arquitectura y perspectiva, y Cinatti, ilustre pai-

sajista, dio a la escenografía del São Carlos un esplendor que rivalizaba con el de los mejores teatros de Europa. En el año de la publicación *Cenários do São Carlos* de 1940, João Pereira Dias apuntaba a la existencia de una decena de telones que testimoniaban ese gran esplendor de la escenografía de este teatro.

Los dos grandes artistas pintaron también para el *Teatro de D. Maria II* y para el de las *Laranjeiras*, del Conde de Farrobo. Ambos influirían poderosamente en el medio artístico portugués por los proyectos de numerosos palacetes y su decoración mural, por las obras de restauración de monumentos, tales como el *Convento de los Jerónimos*, de Lisboa, y el *Templo de Diana*, en Évora, por el embellecimiento de jardines, etc.

Descorazonado por el desinterés que los poderes públicos portugueses mostraron hacia una propuesta suya para la creación, en Lisboa, de una escuela de pintura escenográfica, Rambois, que adquirió una abundante fortuna, legó sus bienes al municipio de Milán para instituir escuelas.

Alessandro Merli; Apenas hay noticias de que este artista hubiera colaborado, en 1835, con Rambois, en la ópera “*Assedio di Corinto*”.

Cantoni; Colaboró, en 1836 y 1837, con Rambois y Cinatti.

Giuseppe Cinatti (1808-1837); Nació en Siena pero fue educado en Milán, con su padre como principal maestro. Por motivos políticos abandonó Italia, y trabajaba en la ciudad francesa de Lión cuando, en 1836, fue contratado para colaborar con Rambois en el *Teatro de S. Carlos*. Al año siguiente, el Conde de Farrobo, entonces empresario, firmó definitivamente el contrato de ambos. Para no repetir las referencias de los admirables resultados de esta colaboración, nos limitaremos a decir que el mérito revelado por Cinatti en las pocas veces que trabajó solo fue consa-

grado en el monumento que Évora erigió en su memoria en el *Jardim Público*, cinco años después de su muerte³².

Joao Baptista Greno; Pasó fugazmente por el S. Carlos en 1837.

Palucci; Colaboró, en 1838, con Rambois y Cinatti, en la pintura de las escenas para la ópera *La Muta di Potici*.

Antonio Manuel Da Fonseca (1796-1890); Este notable profesor de pintura histórica en la “Academia de Belas Artes”, antiguo discípulo de Pozzi y Camuccini en Roma, colaboró en 1838 con Rambois y Cinatti en la ópera *Roberto il Diavolo*.

Giuseppe Contini; Pintó en 1854 para el ballet *Saltarello* del célebre bailarín Arthur Saint-Léon, por aquel entonces en el S. Carlos.

Ercole Lambertini; En 1836, todavía joven, llegó a Portugal, acompañando a su padre, fabricante de pianos. Aprendió el oficio de escenógrafo con Rambois y Cinatti y trabajó en Lisboa y Oporto durante la segunda mitad del s. XIX. Durante mucho tiempo estuvo asociado con el gran escenógrafo portugués Procopio Ribeiro, y más tarde con Eduardo Machado, otro escenógrafo portugués de gran mérito. Lambertini alcanzó extraordinaria fama como paisajista, en los trabajos realizados para el *Teatro da Trindade*, durante el periodo en que colaboró con Procopio.

Procopio Ribeiro; Fue escenógrafo y pintor de arquitectura muy admirado en los teatros portugueses. Desde mediados del siglo XIX hasta 1886 colaboró algunas veces en el *Teatro de S. Carlos*. En 1940 todavía se conservaba uno de sus telones guardado en el teatro.

Eduardo Machado (1854-1907); Alumno destacado de la Academia de Be-

³² Nos ocuparemos con más detalle de esta pareja de escenógrafos, a los que viene a sustituir Luigi Manini en el Teatro de São Carlos, más adelante en el apartado “Influencia de la escenografía en la arquitectura”.

llas Artes y uno de los discípulos más notables de Rambois y Cinatti. Trabajó mucho en los teatros portugueses, pero solo ocasionalmente en el São Carlos, desde un poco antes de 1880 hasta 1861.

Luigi Manini (1848-1936); Natural de Crema, estudió en la vecina ciudad de Milán en la Academia de Brera, donde tuvo como maestro el notable escenógrafo Carlo Ferrario.

Luigi Manini sucedió a Rambois y Cinatti en 1879. Desde el principio, su colorido, más ardiente que el de sus antecesores, no siempre agradó. Pero no tardó en imponerse precisamente por la radiante vivacidad de su técnica pictórica; las decenas de paisajes y arquitecturas de las que el *Teatro de S. Carlos* conservó algunas reproducciones fotográficas, constituyen una parte importante de las obras primas de la escenografía del siglo XIX.

Manini era también un acuarelista excelente y aplicó gran parte de su actividad en decoraciones murales y proyectos de palacetes, entre los cuales, los más significativos son el *Grande Hotel de Bussaco* y la *Quinta da Regaleira*. Palacetes que pecaban siempre de una apariencia acentuadamente escenográfica. Manini abandonó el *Teatro de S. Carlos* en 1895; pero todavía esbozó las escenas de la ópera *Serrana*, estrenada allí en 1899, aunque fue Rovescalli quien las ejecutó, en Milán. Continuó todavía pintando hasta 1905 para el *Teatro de D. Maria II*, donde Pereira Dias afirmaba en su publicación de 1940 la existencia de casi dos decenas de obras suyas. Por desgracia desaparecidas a causa del incendio en 1964 de este teatro.

Samarani; Poco después de Manini llegar al São Carlos, vino este pintor, que colaboró con él en 1881 y 1882.

Manini fue el último escenógrafo titular del *Teatro de S. Carlos* del siglo

XIX y con su salida, en 1895, la escenografía entró en rápida decadencia. De esta manera fue Manini junto con Lanbertini y Samarani, los últimos italianos que se quedaron a trabajar y vivir en Portugal. Después de ellos los escenarios pasaron a ser encargados a talleres o a escenógrafos eventuales, cuando no los traían las compañías contratadas en su programación. Además caen en desuso, en ese periodo, los escenarios de telas pintadas, para dar lugar a los de papel, los cuales en palabras de Pereira Dias³³:

“(...) *são poucos os dignos de aprêço e muitos os que nada valem.*”

Después de Manini, se tiene noticia de Odoardo Antonio Rovescalli (1864-1936), natural de Crema, ciudad natal de Manini, también discípulo de Carlo Ferrario. De una firma de Milán; *Achille Amato & Constantino Magni*, que forneció al *São Carlos* entre los años 1899-1906, probablemente con escenarios de papel. El escenógrafo, Constantino Magni, de forma aislada entre los años 1899-1923. Eduardo Reis y Eduardo Reis Junior de Lisboa, el primero en 1900 y el segundo entre 1904 y 1908. En 1920 se tiene noticia de Ugo Gheduzzi (1853-1925), escenógrafo del Teatro Real de Turín. Entre 1903 y 1923, otra firma de Milán, *Renato Testi & Vincenzo Pignataro*, Entre 1923 y 1925 una firma portuguesa, *António De Almeida & Raúl Duarte* y otras dos, *João Luz & José De Almeida e Hijo Y José Mergulhão*.

Con estos nombres acaba de extinguirse el periodo de influencia, que durante dos siglos proyectó el arte italiano sobre la escena portuguesa.

³³ Pereira Dias, João, “Cenários do Teatro de São Carlos”, p. 33

I. IV.- Rambois y Cinatti

Las compañías líricas que estaban en el Teatro de São Carlos durante la empresa de Antonio Lodi, tenían artistas de bastante valía, entre ellos los ingeniosos pintores, ya nombrados Achiles Rambois y José Cinatti. Ambos fueron contratados, como ya referimos, por Antonio Lodi, el primero en 1834 y el segundo en 1836 y no volvieron a salir de Portugal, haciendo admirar a los portugueses durante tantos años los bellísimos efectos de su pintura escénica³⁴.

Los celebres artistas dieron gran esplendor durante cuarenta y dos años a la escena del teatro, elevando el arte escenográfico a su más alto grado. Dos talentos y dos eruditos, nos dice Benevides, amigos inseparables, formaban los dos una única individualidad artística. Durante años adornaron el palco del teatro lírico portugués con sus magníficas decoraciones. Durante mucho tiempo el público no supo qué hacía uno y qué hacía el otro, como dice Benevides³⁵:

*(...) nas suas almas verdadeiramente amigas tanto prazer sentiam com as ovações feitas ao seu proprio trabalho como ao do seu colega*³⁶

Según las memorias de Benevides en el año de 1838 el teatro tenía cuatro pintores escenógrafos, Rambois, Cinatti, Fonseca y Pallucci³⁷

³⁴ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a fundação em 1793 até à actualidade*, Typ. Castro & Irmão, pág. 184, Lisboa 1883

³⁵ Ibidem., p. 185

³⁶ *En sus almas, verdadeiramente amigas tanto placer sentían con los aplausos a su próprio trabajo como al de su colega.* (Traducción de la autora).

³⁷ BENEVIDES, Op. Cit., p. 184

³⁷ Ibidem., pp. 198-199

Achille Rambois fue el primero que llegó a Lisboa, contratado por Antonio Lodi en 1834, dos años después el mismo empresario contrata también a José Cinatti.

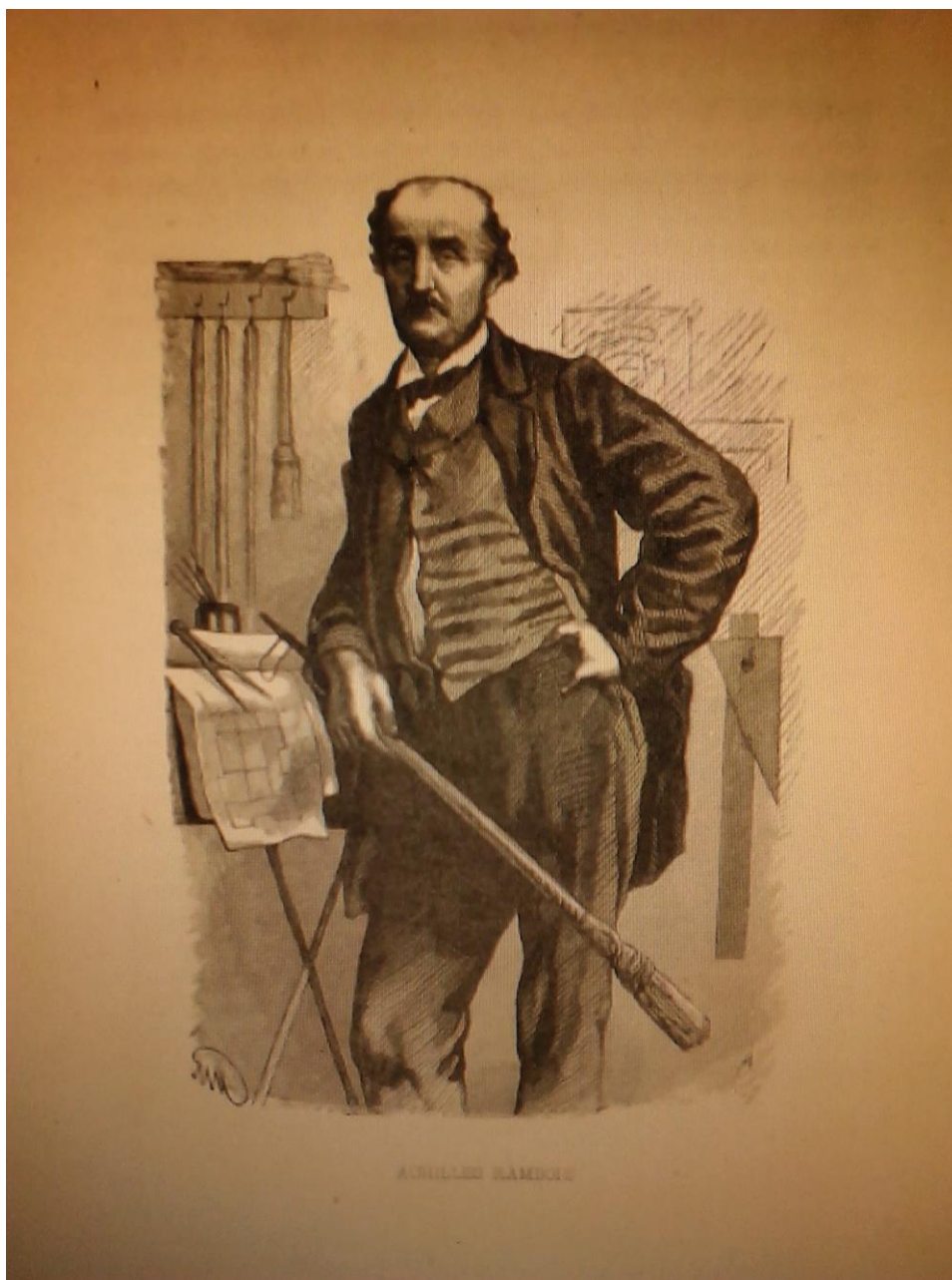


Figura 13: Achilles Rambois – 1 grav. En: O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa / Francisco da Fonseca Benevides – Lisboa, 1883. -. 167. En línea: <http://purl.pt/104/1/iconografia/025.html>. Visitado por última vez el 13 de septiembre de 2014

Rambois nació en Milán, su padre era de origen saboyano. Destinado en un inicio a la carrera de ingeniería, cuando su padre murió prematuramente se vio obligado a mudar de modo de vida, dedicándose a la pintura escenográfica. Aprendió en el célebre *Pateo* de Milán, bajo la dirección de Sanquirico. Rambois vino a Lisboa como auxiliar de Boucher, pero a causa de su muerte tomó el primer lugar como escenógrafo titular. Su especialidad era la arquitectura y los efectos de perspectiva en la escena. La llegada de Cinatti, insigne paisajista vino a completar los elementos escenográficos del São Carlos, que se elevó a un extraordinario esplendor por el talento de los dos artistas, quienes estudiando y entendiendo a la perfección los efectos de luz en el palco y en la sala, hicieron decoraciones verdaderamente extraordinarias. La más famosa fue la ópera *Roberto Diablo*, puesta en escena por el conde de Farrobo. Posteriormente también otras entusiasmaron al público como la danza *Esmeralda*, *Macbeth*, el *Propheta*, etc³⁸.

A pesar de no considerarse ellos mismos pintores de la escuela realista, los efectos escénicos de sus decoraciones se dice que eran tan naturalistas y la ilusión alcanzada era tan perfecta, que los ojos de los espectadores solo veían lo que los artistas habían querido representar y no podían ver jamás que era una ficción. También contribuía mucho la perfección de las ilusiones y la distribución de la luz con la que crearían volúmenes atmosféricos de luminosidad y penumbra aumentando la sensación de verismo³⁹.

³⁸ Ibidem. p. 168

³⁹ Ibidem.



Figura 14: José Cinatti. 1 grav. En: O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa / Francisco da Fonseca Benevides. – Lisboa, 1883. - 167. En línea: <http://purl.pt/104/1/iconografia/025.html>. Visitado por última vez el 13 de septiembre de 2014

José Cinatti era toscano. Nació en Siena en 1808; fue educado en Milán, donde residía su padre. Por motivos políticos se vio obligado a salir de Italia y comenzó a dedicarse a la escenografía para ganarse la vida. Antes de ser contratado por Antonio Lodi se encontraba en Lyon, Francia. Al año siguiente se casó con Maria Rivolta, con quien tuvo varias hijas, notables por su belleza⁴⁰.

No fue solo en el Teatro de São Carlos donde pintaron estos dos escenógrafos, también lo hicieron en el *Teatro de las Larangeiras*, en el *Dona Maria II*, en el palacio de la Pena en Sintra y en varios palacios y casas particulares de Lisboa y provincia. Trabajaron también en diversos edificios públicos tanto juntos como en separado⁴¹.

En cuanto a su personalidad, Cinatti era muy simpático y popular. Rambois por el contrario era más introvertido y de pocas palabras. Dice Benevides⁴²:

(...) em quanto Cinatti parecia ter coração para amar a toda a gente, Rambois só parecia amar a Cinatti

Cinatti falleció primero⁴³. Sus últimos días fueron precedidos de grandes tristezas; primero un ictus cerebral llegó una noche a paralizar su fuerte imaginación; pocos meses después cayó la torre central de los Jerónimos, obra en la que trabajaba hacía más de 12 años y en poco tiempo la pérdida de una de sus hijas a quien apreciaba mucho. Cinatti murió el 23 de julio de 1879⁴⁴.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ver Biographia de José Cinatti, por Jayme Batalha Reis, en la revista O Occidente, n.º 40, 41 de 1879 y Biographia de Achilles Rambois en la misma revista, n.º 132, de 1882

⁴⁴ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a fundação em 1793 até à actualidade*, Typ. Castro & Irmão, Lisboa 1883. p. 184

⁴⁴ Ibidem. p. 168

Rambois no duró muchos años más que su amigo y durante ese tiempo en que se encontró aislado nunca más volvió a tocar un pincel. Moriría el 31 de julio de 1882⁴⁵.

Como ya dijimos y es importante recalcar, más de una vez Rambois y Cinatti habían propuesto al gobierno la creación de una escuela práctica de perspectiva y pintura escenográfica. El gobierno nunca atendió esa propuesta. También Benevides se queja de que nada se hizo por conservar ninguna de las producciones de estos dos artistas siguiendo la misma suerte que los vestuarios del teatro⁴⁶.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem. pp. 168-169

I. V.- El Teatro De São Carlos En El Siglo XIX

El objetivo de este capítulo es continuar familiarizándonos con el panorama social e cultural de Lisboa en el siglo XIX proporcionando el contexto que sirve de marco a la realidad social, artística y tecnológica que rodea al *Teatro de São Carlos* durante ese siglo. Para la realización de esta parte se ha tenido en cuenta el estudio de Mário Vieira de Carvalho, “*Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fim do séc. XVIII aos nossos dias*”.

“*Pensar é Morrer*”, que en español significa, “Pensar es morir”, era un título que el autor escoge extrayéndolo según sus propias palabras de una periódico de 1900 para definir el punto de vista dominante entre los espectadores del *Teatro de São Carlos*. Vieira de Carvalho hace su estudio partiendo del postulado de unidad de concepción, praxis, institución y recepción que constituye el fundamento de la historiografía del teatro. Nosotros vamos a seguirle en este principio metodológico, la historia estará ahí, pero como un camino para la comprensión de la realidad que envuelve el mundo de la ópera, el mundo del teatro y del *São Carlos*, el mundo de sus artistas y espectadores. Carvalho aborda su análisis de la historia como una parte integrante de una investigación sistemática. Investigación que incide sobre sistemas materiales dinámicos que forman parte de los integrantes del contexto envolvente del objeto de investigación. Es en este sentido que Vieira de Carvalho presenta su estudio del espectador que frecuenta el *Teatro de São Carlos*, como sistemas sociales de comunicación y de interacción. Hay que añadir que también este investigador, que realiza su estudio entre los años de 1980 y 1984, considera su trabajo, al igual que Pereira Dias, fuertemente condicionado por la falta de documentación esencial en el Archivo del *Teatro de São Carlos*.

Tomando como primera base de trabajo, la obra pormenorizada de Benavides⁴⁷, a la cual, reconoce el autor, le faltan elementos suficientes que permitan elaborar, por ejemplo estadísticas de repertorio que servirían para determinar el peso relativo de las diferentes producciones. Carvalho nos cuenta, por ejemplo, que para reconstituir totalmente la estructura de las temporadas de 1882 a 1924, precisando el número exacto de las representaciones por producción, tuvo que examinar documentos dispersos y sin clasificar en diferentes cajas bastantes deterioradas por la humedad y por los insectos que se encontraban en los casilleros del archivo del teatro.

Adentrándonos ya en sus reflexiones, en el siglo XIX, la estructura de la ópera en Portugal estaba cada vez más unida al desarrollo de la burguesía comercial. La eclosión de la revolución de 1920 no repercute, sin embargo, en un replanteamiento del teatro con fines educativos o iluministas, esta es una idea sobre la que gira todo el trabajo de Vieira de Carvalho en su estudio⁴⁸. En vez de considerar la eficacia de la ópera en el sentido de las luces, de reanudar una función educativa, se regresa a una concepción oficial de la ópera solo tolerada como diversión, constituyendo el regreso a ideas profundamente enraizadas en el antiguo régimen.

⁴⁷ BENAVIDES, Francisco da Fonseca, 1902, *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa. Memórias 1883-1902. Y Estudo Histórico*. Real Academia das Ciencias, Typographia e Lithographia de Ricardo de Souza & Salles. Lisboa

⁴⁸ CARVALHO, Mario Vieira De, 1993, *O Teatro de S. Carlos: Pensar é morrer. (Na mudança de sistemas sócio comunicativos do s. XVIII aos nossos dias)*. Temas portugueses. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.

Recalca el autor la falta de una estructura de comunicación iluminista⁴⁹ en el plano de la interacción artista-público, ya que no existía ningún efecto de ilusión, ni de “desaparición” del actor en el personaje, ni siquiera empatía o identificación emocional del espectador con la acción: “*nada era tomado em serio*”⁵⁰.

Todo esto significa, en resumen, que tanto las concepciones dominantes en la burguesía de 1820 como también el desarrollo hasta sus últimas consecuencias del modo de ópera que la alta burguesía comercial pusiera en práctica desde 1772 permanecen, en principio, ajenos al sistema socio comunicativo del iluminismo.

La concepción teatral dominante en la burguesía de 1820 se funde con una nueva noción que sólo aparece bajo las condiciones de un capitalismo desarrollado expresamente con la industrialización: arte o teatro como mercancía y distracción. Mercancía sujeta, como cualquier otra actividad económica al balance entre la oferta y la demanda. La eficacia que los grandes negociantes de Lisboa deseaban para la ópera desde los años setenta del siglo XVIII se concretiza completamente en los años treinta del siglo XIX con la consolidación del liberalismo.

Surgido a finales del siglo XVIII y originado en el despotismo ilustrado, el liberalismo como en toda Europa, también se extiende a Portugal. Esta corriente política surgida como aplicación al terreno político de la extendida creencia de la libertad esencial del hombre frente a su adscripción estamental, sirvió a la burguesía como vehículo para alcanzar un papel hegemónico en la producción social.

⁴⁹ CARVALHO . Op. Cit. Pág. 69. Esta idea también es considerada por Júlio César Machado en *Lisboa de hontem*, Lisboa Mattos, s. D.

⁵⁰ Cfr. Júlio César Machado en *Lisboa de hontem*, Lisboa Mattos, s. D. pp. 204 ss.

Al comienzo de los años ochenta, la Regeneración, nombre que Villaverde Cabral⁵¹ da al capitalismo, produce en todo caso en los años setenta un «salto industrial»⁵² se convierte en el partido del gran capital, deja de representar los intereses de significativas fracciones de la pequeña burguesía y la clase media en ascenso, que se sienten así excluidas de la oligarquía que disfruta el poder político, al mismo tiempo que tiene hacia el proletariado (cada vez más organizado) una relación de antagonismo. Es en esa misma altura que la conciencia de clase emerge en acciones y organizaciones del proletariado⁵³, lo que queda también expresado en el volumen de las publicaciones proletarias de todos los géneros entonces dedicadas a la Comuna de París⁵⁴. Antero de Quental, que pertenecía a la sección portuguesa de la I Internacional, planea en 1871 las *Conferencias Democráticas*, en cuyo centro se coloca la cuestión social: aquí, cesa el principio de Libertad y las conferencias son interrumpidas por las autoridades. Será en la república donde el liberalismo encontrará una salida⁵⁵. En 1880, se realiza la primera gran manifestación de los republicanos, suscitada por el tercer centenario de la muerte de Camões, cuyas conmemoraciones deciden asumir ellos de cara a la pasividad del gobierno. La consciencia individual se prolonga en la consciencia colectiva mediante el nacionalismo, interpretado como historicismo y populismo.

⁵¹ Cfr. CABRAL, Manuel Villaverde, 1977, *O Desenvolvimento Do Capitalismo Em Portugal No Século XIX*, 2ª Edic., A Regra De Oro, Lisboa, pp. 161 ss.

⁵² Ibídem. pp. 270 ss.

⁵³ Ibídem. p. 255 ss.

⁵⁴ Cfr. ALVES, Ana María, 1971, *Portugal e a Comuna de Paris*, Estampa, Lisboa

⁵⁵ Cfr. CABRAL, Op. Cit, p. 37 ss.

El nacionalismo pequeño-burgués, el colonialismo y el sueño del desarrollo de un imperialismo portugués son importantes trazos de la ideología del Partido Republicano, del cual las conmemoraciones de Camões ya dan indicación y ganan un claro relieve en ocasión del *Ultimato Inglés* de 1890 y de la crisis nacional de ahí resultante⁵⁶ La primera tentativa republicana de toma del poder, en 1891, en Oporto, sofocada en sangre, da testimonio de la creciente popularidad de este partido entre amplios sectores de la población. Pero la gravedad de la crisis social y económica y la carestía de la vida recaen sobre todo en el proletariado. El aumento de la mano de obra industrial va acompañado por el desarrollo de las organizaciones proletarias y por la intensificación de la lucha de clases. Esta tendencia se refuerza todavía más tras la implantación de la república. Como nos muestra Villaverde Cabral⁵⁷ la clase proletaria organizada no desempeña ningún papel activo en la revolución republicana de 1910.

⁵⁶ Cfr. CABRAL, Op. Cit, p. 180 ss.

⁵⁷ Ibídem. pp. 255 ss.

I.VI.- Vida Social Y Ópera

El *Paseio Público* construido por el Marqués de Pombal después del terremoto de 1755 y antigua *plaque tournante* de la sociedad romántica, se transforma en 1879 en la nueva “*Avenida da Liberdade*”, en cuyo nombre se expresa el principio al que la pequeña y media burguesía deberán su ascensión desde los años cincuenta. Libertad era efectivamente la filosofía dominante en la que se basaba, junto con la Restauración, toda la evolución económica y política. Se tenía en cuenta la “modernización” del País, entendiéndose por tal, tanto en el establecimiento de una red de comunicaciones (correos, carreteras, ferrocarriles) como en el fomento de obras públicas. El crecimiento económico consiguiente constituyó un impulso más, tanto para el comercio como para la industria, lo que determinaría un desequilibrio cada vez mayor entre la producción y las nuevas necesidades de consumo de las clases en ascensión⁵⁸ Asalariados agrícolas y pequeños campesinos, o sea, gente activa sobre todo en la agricultura, que desde el inicio de esta evolución cada vez emigraban más en busca de un destino mejor, contribuyeron decisivamente, a pesar de todo, por medio de sus remesas pecuniarias regulares, a la recuperación de un equilibrio económico aparente que duraría hasta 1891. Mientras tanto, la burguesía de Lisboa, que buscaba acomodarse a los modelos de “civilización” de Inglaterra y Francia y exhibirlos, podía satisfacer sus solicitudes más elevadas a través de la importación.

⁵⁸ Cfr. SARAIVA, J. Hermano, 1978, *Historia Concisa de Portugal*, 5ª. Ed. , Lisboa, p. 309



Figura 15: Avenida da Liberdade, Litografia de João Christino. Suplemento del Nº. 488 de <<Mala da Europa>>, 1905. En Biblioteca Nacional Digital. <http://purl.pt/11551>. Consultado por última vez el 16 de oct. de 2014

Eça de Queiroz (1888: 109 s.) escribió en su novela *Os Maias*:

«Aquí importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilherias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, como os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...⁵⁹».

⁵⁹ CARVALHO, 1993, Op. Cit. p. 9. «Aquí todo es de importación. Leyes, ideas, filosofías, teorías, asuntos estéticos, ciencias, estilo, industrias, modas, maneras, pillerías, todo llega importado en cajas. La civilización nos sale carísima, como los derechos de Aduana y además de segunda mano, no fue hecha a nuestra medida, nos quedan las mangas cortas...». (Traducción de la autora).

I.VII.- La Revolución Liberal Y La Ópera.

Durante el s. XIX con la revolución liberal, la ópera se considera como una función de prestigio y diversión. La burguesía amalgamada con la aristocracia y aunque todavía no tuviera el firme poder en sus manos, en vez de desarrollar una ideología libertadora de su propia revolución, desarrolla una ideología conservadora _ hay que tener en cuenta que cerca de treinta años antes, en Francia, las autoridades revolucionarias pretendieron hacer de los teatros “grandes escuelas nacionales abiertas a todos los ciudadanos por el puro atractivo del placer” y consideraban el arte teatral “una parte moral esencial de instrucción pública”⁶⁰

El teatro triunfó en su suntuosidad y esplendor, satisfaciendo el deseo de diversión, de exotismo y de atracción por lo desconocido, en una época en que la aventura colonial y el viaje excitaban la imaginación y seducía capitalistas e intelectuales. Esta sociedad que aspiraba a la evasión, encontró en el mundo del espectáculo el conveniente frenesí emocional, donde imperaba el aparato y el maravilloso encantamiento de la ilusión.

El valor social del lujo impuso la riqueza decorativa, la exuberancia en la ornamentación y el gusto por el espectáculo. Considerado como un arte y una diversión, el teatro en el mundo del ochocientos fue sobre todo un ritual social.

Al liberalismo económico correspondió un liberalismo dramático que rechazó las reglas clásicas y se fundamentó en la imitación de la vida, en la copia de las artes y en el apelo al pasado.

⁶⁰ Ibidem. p. 67. Cfr. PLACE, Adelaide de, 1989 *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Fayard, Paris

En Portugal se dio una subordinación del teatro nacional al teatro italiano. Lo que Vieira de Carvalho, entre otros, considera un atraso del "aburguesamiento" en la música y el arte dramático⁶¹.

El florecimiento de los pequeños teatros y del espectáculo musical constituye en esta época, un poco por toda Europa, un acontecimiento social de primera categoría que se democratiza y atraviesa todas las clases.

Lisboa continuaba a través de los años amarrada a su recogimiento. Solo a la llamada *hora de los teatros* se revestía de mayor animación. Los teatros eran por aquel entonces y lo siguieron siendo hasta el final de la *Belle Epoque*, el gran motivo de interés no solo para quienes lo frecuentaban sino también para aquellos que únicamente fantaseaban sobre lo que ocurría más allá de sus puertas.

En los periódicos y revistas de la época, las noticias y las críticas teatrales ocupaban siempre lugares relevantes. La luz de las candilejas, era como un farol y quien no conocía el medio, juzgaba que era el portal de una especie de reino encantado.

⁶¹ CARVALHO, 1993, Op. Cit. p. 100

Lisboa se debatía entre dos frentes, el de las ideas más conservadoras y las nuevas modas venidas de París. Sirva de anécdota que en 1804 el intendente Pina Manique hizo correr una circular que Ribeiro Guimarães calificaba de documento curioso y característico de la hipocresía de la época⁶². En esa circular advierte seriamente a las modistas que se abstengan de hacer vestidos de sexo femeninos de forma que «ofenda la modestia y la santa religión» bajo pena de ser recluidas en una casa de corrección. Acusándolas de inventar modas y vestidos repartiendo muñecas y figurines que incitan a algunas mujeres a aparecer en público «casi desnudas».

Con la inauguración del Teatro-Circo *Coliseu dos Recreios*, el 14 de agosto de 1890 aparece un nuevo concepto nunca realizado hasta ahora de cultura de masas⁶³. No se trataba únicamente de un número mucho mayor de lugares, sino también de un precio mucho más bajo en los billetes, que hacía accesible a amplias capas de la población una gran parte de la sala.

Uno de los puntos centrales de la propaganda del Partido Republicano era, además del anticlericalismo, el programa educativo y cultural. El nuevo *Coliseu*, que ya no ostentaba el adjetivo «real», reunía ideal y negocio tal como la clase dirigente del movimiento republicano se representaba en la república ideal y negocio. Efectivamente, la construcción del *Coliseu*, como sociedad por acciones, partía de conceptos republicanos situados en gran medida en la clase social que constituía en Lisboa la fuerza principal de aquel movimiento: los comerciantes.

⁶² FRANCISCO CÂNCIO 1962, *Lisboa no tempo do Passeio Público*. Vol. I, Instituto de Coimbra e do Instituto Português de Arqueologia, Historia e Etnologia, pág. 103

⁶³ CARVALHO, 1993, Op. Cit. pp. 139 ss

La voluntad de poder y de reconocimiento público de su papel dirigente la inculcaron claramente los constructores del *Coliseu* en la propia concepción de la sala. Es un aspecto al que Carvalho llama la atención pues lo considera hasta ahora despreciado, pero que, en verdad, salta a la vista: el camarote de honra y las dos órdenes de camarotes de los lados son la copia aumentada y en tosco de la concepción de la sala del *Teatro de São Carlos*. La pequeña y media burguesía tenía ahora aquí, la oportunidad de mostrarse al lado de la familia real, en espectáculos de gala y de ópera italiana, así como la aristocracia y la alta burguesía en el *São Carlos*. Del mismo modo como la alta burguesía, cada vez más influyente, financió un siglo antes el nuevo teatro de corte del absolutismo para beneficiarse de él más tarde, bajo el liberalismo, como clase dirigente y noble, del mismo modo las clases bajas y medias de la burguesía urbana creaban en las vísperas de la república la sala de espectáculos que debía responder a una nueva orden “democrática”: las filas de camarotes junto a la tribuna de honra, símbolo del poder, para industriales, grandes comerciantes, funcionarios, militares de las más alta jerarquía, profesores liberales, es decir, para los candidatos al nuevo poder político; la platea, para miembros menos prominentes de esos grupos sociales; por último, las toscas bancadas, para las clases sociales inferiores, el «Zé-Povinho»⁶⁴, las «masas» a conducir, allí compactamente instaladas y que, como tales, se hacían visibles.

⁶⁴ Zé Povinho es un personaje portugués de crítica social creado por Rafael Bordalo Pinheiro. Apareció por primera vez en la publicación “A lanterna mágica”, el 12 de junio de 1875. Se considera una caracterización extrema del pueblo portugués y paulista, en eterno enfado ante el abandono y el olvido de la clase política, pero haciendo poco o nada para cambiar la situación. La traducción literal de Zé Povinho al español sería “Pepe Pueblito”, equivalente al “Juan Pueblo” como personaje prototipo de la clase popular. En línea: http://es.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Povinho. (Última visita el 22 de oct. de 2014).

En el *Teatro de São Carlos*, las masas, o mejor dicho, sus evocaciones, se escondían en cerca de 40 lugares por detrás de la grande corona que remataba la tribuna real. En el *Coliseu*, pasaban a un primer plano del espectáculo facilitado por la sala, colocadas en el lugar de la jerarquía que les competía. Si en el *São Carlos* no formaban parte prácticamente de la auto-es escenificación del poder establecido, en el *Coliseu* aparecían por el contrario, con toda evidencia, como base de apoyo del futuro régimen. El *Coliseu* correspondía a una elocuente visión del populismo, que marcará muchos aspectos de los primeros años del régimen republicano y se expresará sobre todo, en la corta dictadura de Sidónio Pais. Por lo demás, la fiesta conmemorativa de la república, realizada en el *Coliseu* un mes después de la implantación del nuevo régimen, transcurrió en una atmósfera que ya preanunciaba una política del tipo populista. Un cronista del Teatro-Circo a quie hace referencia Vieira de Carvalho, habla de una multitud entusiasta, de señoras esparcidas por los camarotes, donde también se encontraban los «caudillos republicanos»⁶⁵.

El octógono constituido por la sala del Coliseo, en la cual el palco solo parcialmente ocupa uno de los lados, refuerza ese efecto de masa en espectáculos abarrotados. Esta concepción de la sala reforzaba, al mismo tiempo, la exhibición del público. Destinada a las «masas», en principio, «más democrática» que el *Teatro de São Carlos*, la sala del Coliseo ponía también al público todavía más en evidencia, como escribe el cronista ya citado:

«No hay expectación mayor ni mejor que el espectáculo de los que asisten a éste...»⁶⁶ (Traducción de la autora)

⁶⁵ Cfr. COVÕES, Ricardo, 1940, *Os 50 anos do Coliseu dos Recreios*, Tip. Freitas Brito, Lda. Lisboa, p. 81

⁶⁶ Ibidem. p. 38

Parte II: LUIGI MANINI ESCENÓGRAFO Y OBRA

II. I.- Introduccion

Para no poner en riesgo la cientificidad de este trabajo, se ha querido restringir el objeto de estudio a la obra de Luigi Manini realizada en el São Carlos de Lisboa durante los años 1879, año en el que comienza a trabajar en dicho teatro hasta 1895, cuando abandona su cargo como escenógrafo titular del mismo. Con esto se ha pretendido que la investigación sea una tesis básicamente monográfica, sin querer perder de vista, claro está, el panorama histórico social que la define dentro de un campo específico de las artes, que en este caso es el de la escenografía. Se nombraran sin embargo algunos de los trabajos que realizó fuera de este teatro. Sobre todo se dedicará parte de la atención a los telones de boca que pintó en .el *Teatro García de Resende* en \Evora y en el *Teatro Sá de Miranda* en Viana do Castelo, por ser los únicos supervivientes que todavía se encuentran colgados de sus telares originales y pueden ser vistos por el público.

Siendo conscientes de que para hacer una investigación seria sobre la vida de Luigi Manini, sería necesario la consulta de fuentes que se encuentran, unas, fuera del alcance de este estudio⁶⁷ y otras, todavía por sistematizar en fuentes primarias en Portugal. No se ha pretendido profundizar, en la biografía de Luigi Manini, sino más bien usarla como contexto que explique su personalidad creadora y su obra. Principalmente el interés se ha centeado en los años en que vivió en Portugal, abarcando principalmente la obra escenográfica realizada durante el tiempo que trabajó en el São Carlos (1879-1895) como años de referencia del estudio. Aunque se hablará de forma menos profun-

⁶⁷ El expolio de Manini se encuentra en la Biblioteca de Crema, a quien él mismo donó personalmente antes de morir.

En línea: <http://www.comune.crema.cr.it/museo>

Consultado el 19 de octubre de 2013

Especialmente en la Fototeca de la misma ciudad encontramos un importante fondo fotográfico donado por el artista. Algunas de ellas fueron expuestas en la Exposición de 2006

En línea: <http://www.comune.crema.cr.it/articolo/la-fototeca-del-museo>

Consultado el 5 de Julio de 2014

dizada de sus años en Portugal desde que abandona el teatro dedicándose a trabajar para el Teatro Dona María y otros, así como se hará una somera presentación de su obra arquitectónica.

En cuanto a la información biográfica en general, nos ceñiremos principalmente a lo expuesto en el catálogo de la Exposición Internacional celebrada en el año de 2006, y el estudio realizado para el mismo basado en el Fondo Manini descubierto en Crema⁶⁸.

Se ha incluido también, al final del trabajo y a modo de apéndice una tabla cronológica de su vida.

La exposición en Portugal, fue coordinada y dirigida por João Cruz Alves, presidente de la *Fundação Cultursintra*, la cual tuvo como fin el trabajo de estudio e inventario de la obra de Luigi Manini. La exposición fue realizada en Sintra dentro de la *Quinta da Regaleira*, construida por el mismo Manini, y constituyó una preciosa oportunidad para un acercamiento a la vida y obra de Manini. Siendo resultado del apoyo y entusiasmo de un basto número de instituciones e personalidades, es justo indicar desde ya, que la investigación histórica y la clasificación documental se atribuyen a la doctora e historiadora Denise Pereira y al arquitecto paisajista Gerald Luckhurst, ambos miembros de la *Fundação Cultursintra*⁶⁹, principal promotora de esta exposición. Fueron también sus colaboradores, el *Museo Cívico di Crema e del Cremasco*, en Italia y en Portugal, la *Camara Municipal de Sintra*, bajo el mecenazgo del *Banco Espirito Santo* y el apoyo institucional del *MNT, Museu Nacional do Teatro*, entre otros.

Por motivo de esta exposición y como parte de la introducción al catálogo de la misma, se expresa con estas palabras el Consejero de Cultura y Turismo del Ayunta-

⁶⁸ Exposición que se celebraría también en Crema en un año más tarde, en el 2007 del 6 de marzo al 8 de julio, dentro del programa cultural “Cittadella della Cultura”, che dopo con la exposición titulada *Luigi Manini (1848 – 1936)*,

⁶⁹ Fundación que tiene como principal objetivo la recuperación de la memoria y valorización del patrimonio de Sintra. En línea: www.regaleira.pt

miento de Cremona comunicando su agrado y complacencia hacia la figura de Luigi Manini⁷⁰,

*“La figura di Manini interpreta assai bene gli ideali di universalità e di umanità che, dopo il disastro della seconda guerra mondiale, che Manini non vide, quasi a volersi allontanare in tempo da un mondo sempre più carico di chiusura e violenza, (...). E con la sua opera cosmopolita, che già precorreva i tempi dell’unità europea di oggi, Luigi Manini continua a stupirci e a trasmetterci i semi di un’eredità che oggi finalmente sappiamo raccogliere nel suo nome e che speriamo sarà foriera di ulteriori esperienze (...)”*⁷¹.

Con estas palabras queda bien expresado el carácter reconciliador del artista, el que más llama la atención de su personalidad creadora, ya no solo entre estilos revivistas, sino también entre culturas y entre diferentes áreas de expresión artística.

⁷⁰ ALVES, João Cruz. Catálogo de la exposición internacional, *Quinta da Regaleira. Luigi Manini. Imaginário e Método. Arquitectura e Cenografia*. Fundação Cultursintra. Sintra 2006, pág. 8

⁷¹ “La figura de Luigi Manini interpreta muy bien los ideales de universalidad y de humanidad, que tras el desastre de la segunda guerra mundial, la cual Manini no vi, casi pareciendo querer alejarse de un mundo cada vez más cargado de cerrazón y violencia (...). Con su cosmopolita obra ya recorría los tiempos de la unidad europea de hoy. Luigi Manini continúa a asombrarnos y transmitirnos la semilla de una herencia que hoy finalmente sabemos recoger en su nombre y esperamos que florezca en próximas experiencias (...)”. (Traducción de la autora).

II. I.- El Fondo Manini

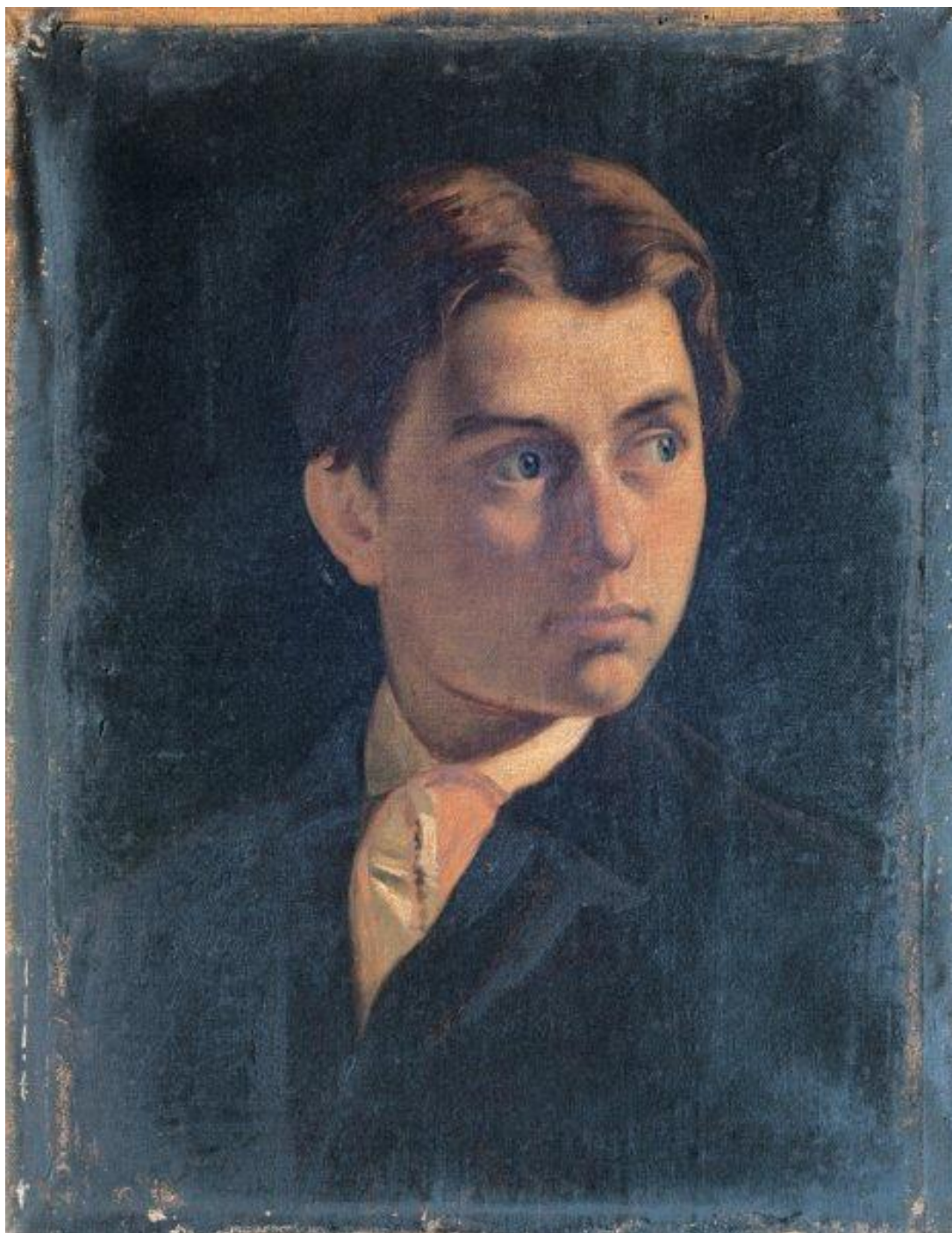


Figura 16: Luigi Manini, autoretrato de joven, 1862, óleo sobre tela, 48 x 37cm. Imagen obtenida del catálogo en línea de la exposición en Italia "Luigi Manini 1848-1936. Architetto e scenografo, pittore e fotografo, Crema, Cittadella della Cultura". <http://www.clponline.it/content/luigi-manini-1848-%E2%80%93-1936-architetto-e-scenografo-pittore-e-fotografo>. Consultado el 16 de oct. de 2014

Luigi Manini, en un empeño personal de conservar la memoria de si mismo, compiló cuidadosamente durante 40 años de trabajo un legado documental rico gráficamente y bastante completo, que él mismo legó a la *Biblioteca di Crema* en diciembre de 1925.

“(...) la mayor parte de mis dibujos que tengo en Crema, teniendo en cuenta que debo ir a Crema en el próximo mes de noviembre, buscaré los negativos de muchos de mis trabajos para imprimirlos o incluso donarlos a la Biblioteca⁷²”

Su descubrimiento como documento inédito es un hecho de relevancia histórico-cultural, que contribuye a dar una nueva lectura al arte de la escenografía y la arquitectura ochocentista en Portugal⁷³.

⁷² *“(...) la più parte di questi miei disegni che ho a Crema, dovendo nel prossimo novembre venire a Crema cercherò le negative di molti miei lavori che farò impressionare appure darò alla Biblioteca”.* (Traducción de la autora). Carta de Luigi Manini al Dr. Bianchessi datada a 5 de octubre de 1925. *Museo Comunale de Crema y del Cremasco*, carteggio Mss 375/ relazione n.º. 6 – Doc. n.º. 34.

⁷³ PEREIRA, Denisse; LOCKURST, Gerald, <<*Il Fondo Manini*>> (Per la Mostra Cittadina di Luigi Manini) Insula Fulcheira. *Rivista N. XXXVI- 2006*, p. 385. En línea: http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/36/Il_Fondo_Manini.pdf, Consultado el 16 de oct. de 14



Figura 17: Ópera Dolores, de Feliu & Codina, I Acto, Boceto para telón realizado por Luigi Manini, c. 1903. Grafito y acuarela sobre papel. Dim. 177x229mm. Crema. Museo Cívico di Crema e del Cremasco – Fondo Manini. INV. N° 0377G, (DIG.)

La mayor parte del legado está constituido por un amplio conjunto de dibujos. Cerca de 1970 se adiciona un posterior ingreso de documentación variada: revistas técnicas de arquitectura, de ornamentación y de decoración, álbumes de diseño, estampas y fotografías donadas a la biblioteca de Ebe Manini. También son consideradas partes del Fondo documental los sub-fondos Piantelli; el sub-fondo Bianquessi y el sub-fondo Bombelli⁷⁴. Todo este fondo general se integra definitivamente en uno solo en enero de 2002 en el legado del *Museo di Crema e del Cremasco* y se encuentra hoy bajo la custodia de esta institución que ostenta la propiedad legal de la documentación.

⁷⁴ Serie de documentos compilados por Andrea Bombelli con el objetivo de escribir una biografía sobre Luigi Manini que no llegó a ser publicada.

En mayo del 2004 después de haber hecho el inventario de la donación, cada pieza fue sellada y numerada así como registradas en el libro general del inventario del museo (*Registro Generale di Carico*).

Este fondo contiene libros técnicos de arquitectura y decoración americanos, italianos, alemanes, franceses y portugueses (entre 1883 y 1905); periódicos portugueses, españoles, franceses, ingleses, alemanes e italianos; estampas; litografías; manuscritos (correspondencia personal y familiar) (dibujos y estudios académicos del período de formación artística (entre 1861 y 1872); estudios y proyectos de bocetos escenográficos (entre 1872 y 1907); estudios y proyectos decorativos (entre 1884 y 1912); estudios y proyectos arquitectónicos (entre 1886 y 1912); estudios y proyectos de alquiler de mobiliario interno y externo (entre 1890 y 1912).

Durante tres años los autores del artículo “El Fondo Manini”, Denise Pereira y Gerald Lockurst, se dedicaron a la organización y clasificación de este fondo que hasta el momento aunque bien conservado se encontraba sin catalogar. Su correcta clasificación exigía una investigación histórica minuciosa que por su fuerte componente gráfico y el hecho de estar en relación con obras realizadas fuera de Italia conllevaba algunas dificultades.

De esta investigación emergen también fondos inéditos de los descendientes de Luigi Manini en Florencia y en Roma, donde además de documentos también se conserva un testimonio de recuerdos que completan un discurso plenamente afectivo pero muy clarificador en cuanto a la dimensión humana del artista italiano⁷⁵. De estos fondos surgen pequeños tesoros como los cuadros familiares pintados por Manini, Azelio y Angelo Bacchetta, un cuadro donado por el compositor Alfredo Keil, un busto en bajo-relieve de Manini que fue encargado al escultor portugués Simões de Almeida y la noti-

⁷⁵ PEREIRA, D.; LOCKURST, G. Op. Cit., p. 368

cia de un cuadro del maestro Columbano, infelizmente desaparecido en Portugal. Por otro lado, las colecciones privadas de Crema y Cremona, las villas y las iglesias de la región lombarda que todavía conservan pinturas de Manini. También las consultas en los archivos de la *Accademia di Belle arti* de Milán y del *Museo Teatrale Alla Scala* ampliaron el abanico cronológico de la investigación. En Portugal, además de las pequeñas donaciones de familiares de los frequentadores de la ópera de la época de Manini, destaca el riquísimo fondo administrativo referente a la construcción del *Palace Hotel do Bussaco*, el fondo privado de la familia de Alfredo Keil, el del *Museu Nacional do Teatro* en Lisboa y otros documentos dispersos en los archivos de Estado. Aún así, mayor importancia tienen las obras, los edificios construidos o decorados, los telones, las escenas y siparios que todavía se conservan en Portugal. Entre ellos son testimonio los siparios, diligentemente conservados y todavía hoy en plena función de los teatros *Garcia de Resende*, en Évora y *Sá de Miranda*, en Viana do Castelo a los que ya hemos hecho referencia.

Si a nivel arquitectónico los principales indicadores fueron encontrados con relativa facilidad, estos especialistas afirman que en cuanto a las obras escenográficas y decorativas se encontraron con mayores condicionantes, ya sea por la acentuada fragilidad de los objetos de estudio como por la inexistencia de una relativa documentación institucional en relación a los mismos.

El trabajo de investigación realizado por Denisse Pereira y Gerald Lockurst fue realizado bajo el apoyo del protocolo ente la Fundación Cultursintra y el Museo Cívico de Crema y del Cremasco. Los principales objetivos fueron dos: la investigación histórica y la clasificación documental. Con el apoyo de los directores del museo, el Dr. Car-

lo Piastrella y el Dr. Roberto Martinelli y de la técnica bibliotecaria Franca Fantaguzzi, se inició un largo ciclo de trabajo dentro y fuera del museo⁷⁶.

Como resultado natural de toda esta investigación por parte de los autores se proyectó una exposición internacional bajo la autoridad municipal de Sintra y Crema y curaduría de la *Fundação Cultursintra* y del *Museo cremasco*, en mayo del 2004 en la *Quinta da Regaleira*. La exposición fue inaugurada el 29 de junio, el mismo día en que se conmemoraba el setenta aniversario de la muerte de Luigi Manini. En el 2007 se completaría el ciclo conmemorativo con la exposición que se realizaría en Crema. Desde entonces ha ido en aumento el deseo de los especialistas por ampliar el conocimiento sobre la personalidad artística de Luigi Manini. Síntoma de ello es la primera tesis de laurea realizada en el Politécnico de Milán por la Dr. Gaia Piccarolo⁷⁷, bajo la dirección de la Prof. Giuliana Ricci, así como la inclusión de Luigi Manini dentro del programa de investigación del Politécnico de Milán bajo la dirección de la ya mencionada Prof. Giuliana Ricci.

A este respecto pretendo que este estudio sea una contribución a la investigación desde Portugal, con el principal objetivo de su divulgación en el medio académico español, que sirva también como información válida para futuros proyectos de recuperación patrimonial. De la investigación sobre el Fondo Manini dicen sus autores que se dió una especial importancia a la indagación histórica y documental en Portugal, para la identificación correcta de los proyectos escenográficos, decorativos y arquitectónicos, siguiendo como referencia del plan de clasificación, el recorrido estilístico de Luigi Manini. Este estudio que extendió ininterrumpidamente desde septiembre del 2001 hasta mayo del 2005, recogiendo centenas de documentos escritos y testimonios orales, que

⁷⁶ PEREIRA, D.; LOCKURST, G. Op. Cit., p. 369

⁷⁷ PICCAROLO, Gaia. *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo*, Tese de Laurea, Giuliana Ricci (coords.), Politécnico de Milán, 2007.

según los autores hicieron posible la correcta identificación y localización de los objetos de estudio⁷⁸.

Sus autores concluyen que una gran parte de la pintura escenográfica, de carácter efímero, fue realizada después del debut, para su recuerdo personal, así como escogió la técnica fotográfica para conservar su memoria. Lo cual se confirma en una de sus cartas al Dr. Bianchessi:

“(...) la più parte dei bozzetti delle mies cene furono eseguite dopo le scene già fatte e a mia soddisfazione per averne una memoria, e quelle eseguite con cura delle quali feci fare delle fotografie⁷⁹”.

En los dibujos escenográficos, Manini utiliza idistintamente los bocetos a carboncillo, a tempera y a la acuarela, así como presenta piezas dibujadas con colores vibrantes, sobretudo los siparios, junto con otros monocromáticos. En su obra escenográfica se manifiesta de modo evidente la gran importancia que atribuye a los aspectos históricos y estilísticos de la arquitectura. La interesante colección de libros, periódicos, estampas y grabados, así como el conjunto de fotografías que él mismo realizó de las obras más significativas de la arquitectura de los Grandes Descubrimientos Geográficos portugueses del siglo XVI, revelan su inequívoca propensión al estudio y la investigación personal e ilustran perfectamente las fuentes de inspiración de la construcción de su imaginario y de su cultura visual⁸⁰.

⁷⁸ Aún así la falta de documentación en las instituciones portuguesas sigue siendo un fuerte obstáculo para la identificación de los telones guardados en el Museo del Teatro de Lisboa

⁷⁹ *“(...) la mayor parte de los bocetos de mis escenas fueron realizadas después de haber pintado ya los telones para mi propia satisfacción y para guardar su memoria, y aquellas realizadas con cuidado de las cuales saqué fotografías”.* (Traducción de la autora). Museo Comunales de Crema y del Cremasco, carta de Luigi Manini al Dr. Bianchessi datada el 24 de marzo de 1927. Carteggio Mss 375/ relazione n.º. 6 – Doc. N.º. 40.

⁸⁰ PEREIRA, D.; LOCKURST, G. Op. Cit. p. 379

Con el objetivo de proteger la producción escenográfica del artista, Mario Perolini, un admirador de Manini, asumió la tarea de poner todos los bocetos en un *passe-partout*⁸¹,

Con límites cronológicos entre el 1860 y el 1920, el legado ilustra el recorrido profesional del pintor cremasco en sus vertientes principales: arquitectura, decoración, escenografía, pintura, fotografía, así como permite visualizar de forma particular la personalidad discreta de Luigi Manini.

La relativa escasez de material gráfico que existe en Portugal proporciona un valor incrementado al fondo descubierto en Crema, teniendo en cuenta que completa y amplía el estudio de las obras arquitectónicas y escenográficas todavía hoy existentes en Portugal.

Si bien el estado general de conservación del fondo documental es muy bueno, se deben tomar algunas precauciones para garantizar su perdurabilidad, aseguran Denisse Pereira y Gerald Lockurst⁸². Sobre todo manifiestan una cierta perplejidad de orden físico y dudas respecto a la definición de los procedimientos para salvaguardar dicho fondo. Ya que tratándose de un legado gráfico con un fuerte componente de fragilidad a causa de la complejidad de las estructuras físico-químicas de los soportes. Sería deseable la coordinación o consulta de especialistas para definir los parámetros de calidad para su protección. Las normas de almacenamiento deberían tener en cuenta los soportes de conservación en carpetas individuales de papel o cartón “*acid free*”⁸³, cajones de dimensiones adecuadas, así como considerar la estabilidad ambiental, en particular en lo referente a la limpieza, la luminosidad, la humedad, la temperatura y otros agentes.

⁸¹ Ibidem. p. 373

⁸² Ibidem. p. 383

⁸³ Se refieren a carpetas para cada objeto documental adecuada a su respectiva dimensión para no provocar daños a los distintos documentos.

Los autores del estudio ponen de relieve que la dimensión y la luminosidad son actualmente las principales causas de degradación del fondo. En este sentido exigen una mayor atención a la serie fotográfica y los papeles fotosensibles que son a base de albumina, los cianotipos y las copias heliográficas. También llaman la atención sobre el riesgo que corren los documentos de mayores dimensiones en papel, tela imperial y papel vegetal, que ya presentan problemas de conservación. Sin embargo en ningún momento se nombra los telones que se encuentran guardados en el Museo del Teatro de Lisboa y cuales son sus posibilidades de subsistencia a lo largo del tiempo, esto constituye un problema sobre el cual será necesario intervenir rápidamente y supondrá un nuevo desafío para los técnicos del museo.

II. II.- Breve Presentación Biográfica de Luigi Manini (1848-1936)

Nació en Cremona (Italia) el 8 de marzo de 1848, en el seno de una familia de escasos recursos y bajo el signo de la ola revolucionaria que abarcaba a toda Europa en los movimientos nacionalistas.

Vivió en Lisboa, Buçaco y Sintra junto con su mujer y dos hijos Arturo y Ebe Manini, a quienes educó primorosamente⁸⁴.



Figura 18: Retrato de Luigi Manini (1848-1936). En línea: http://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Manini. Consultado el 16 de oct. de 14

A pesar de haber vivido en la esencia del universo teatral que dominó la vida intelectual y social del siglo, Luigi Manini al parecer fue un misántropo y se mantuvo apartado de los ambientes de tertulia cultural. Dicen que tenía un carácter fuerte y temperamento altivo, que en más de una ocasión le crearon alguna que otra desavenencia⁸⁵. Ejerció como arquitecto, pintor y escenógrafo. Fue un dibujante incansable, atento a todos los adelantos técnicos y tecnológicos. Diseñó cerca de cuatro decenas de proyectos que materializó en largas centenas de dibujos. Con las monumentales obras del *Pa-*

⁸⁴ ALVES, OP. Cit. p. 13

⁸⁵ Ibidem.

lace Hotel do Buçaco y la *Quinta da Regaleira*, quedó definitivamente ligado a la interpretación del neo manuelino dejando patente que su condición de escenógrafo marcó su obra arquitectónica. La escenografía fue la actividad que más tiempo le acompañó, pero fue en el campo de la arquitectura donde la carrera de Manini presentó un carácter más fructífero y expresivo para la mayoría de los estudiosos de este autor⁸⁶.

La particular aplicación que hizo de sus valores escenográficos al plano de la arquitectura le consolidó como una destacada personalidad en el medio cultural portugués de la segunda mitad del ochocientos. Su singularidad reside en la fantasía que inculcaba a sus proyectos, en su concepción volumétrica, en la armonía con la que lograba componer haciendo uso de diversos estilos históricos, en la versatilidad de los ornamentos, así como en la implantación de los edificios, donde asumía también la labor de diseñador paisajístico⁸⁷.

En cuanto a su formación académica frecuentó durante el año lectivo de 1861-62 el curso de ornamentación en la *Real Accademia di Belli Arti di Milano*, pero no podemos ignorar también el papel que cumplieron los talleres de pintura y un adiestramiento tradicional basado en la relación entre maestro y discípulo. Su paso por la *Scala* de Milán, a partir de 1873 fue fundamental para su formación pictórica y estética. Junto a Carlo Ferrario (1833-1907) con quien consiguió apurar una ilustre técnica escenográfica.

En 1878-1879, es convidado a trabajar como primer titular escenógrafo del *Real Teatro de São Carlos*. La década de los ochenta cristalizó el período más dichoso de la carrera escenográfica de Manini en Portugal⁸⁸. Sin embargo, según los estudios realizados, es en el teatro dramático de *Dona María II*, donde tuvo ocasión de realizarse como escenógrafo verista.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ ALVES, Op. Cit. pp. 13-14

En el conjunto de proyectos de arquitectura firmados por él, destacan los planos generales de los que realmente se consumaron en obras dirigidas y detalladas por Manini. Los primeros, asociados a las aspiraciones burguesas de fausto, exotismo y espectáculo. Fue el caso del primer proyecto para el Hotel de Buçaco y la Quinta de la Regaleira⁸⁹.

Así como algunos de sus contemporáneos, también destacó en las áreas de la pintura y la fotografía, que practicó con gran entusiasmo. Símbolo de un espíritu e intelecto racional, el legado fotográfico de Manini se compone, como ya apuntamos, de imágenes familiares, fotos de trabajo y memorial de su obra.

A parte de media centena de cuadros al óleo, sacados de los estudios académicos y de juventud, los restantes fueron casi integralmente realizados en la madurez, dentro de la intimidad familiar y en el exilio de la sierra de Brescia, en Italia⁹⁰.

La muerte precoz de los amigos más cercanos, el regicidio y la implantación de la República fueron el impulso para el regreso definitivo a Italia, paralizando una prometedora carrera de arquitecto.

Con la conclusión de la Regaleira cerca de 1912, regresó a Cremona con los títulos, de Caballero de la Orden de Cristo y Comendador de la Orden de Vila Viçosa, que recibió de los reyes D. Luís y D. Carlos, respectivamente, y con la medalla de plata con la que fue premiado por su participación en la exposición internacional de París de 1900. Su intensa vida llena de emociones y de éxitos, particularmente en su larga carrera de escenógrafo, que solo cesó cerca de 1907, el amplio reconocimiento público de la aristocracia, de la burguesía y de la familia real portuguesa, le aportaron la fama merecida junto a los artistas contemporáneos de su época. En señal de reconocimiento y en nombre de la patria recibió también el título honorífico de *Cavaliere della corona*

⁸⁹ Ibidem. p. 15

⁹⁰ Ibidem. p. 16-17

d'Italia, por Vittorio Emanuele III de Savoia.

Cumplidos setenta años de la fecha de su muerte, el expolio⁹¹ que hoy se hace público exhibe la elegancia gráfica y la grandiosidad de sus diseños, el abierto cromatismo de su pintura y los osados contrastes decorativos, constituyendo una grata tentativa de corresponder al deseo del propio Manini, que siempre anheló el reconocimiento público de su trabajo, patente en el excepcional acervo que cuidadosamente reunió y que, como dijimos, por expresa voluntad ofreció a la Biblioteca de Cremona, en diciembre de 1925.

En una rústica propiedad de la sierra de Brescia, parecida con el paisaje idílico de Sintra y de Buçaco, Luigi Manini vivió hasta los 88 años, inmerso quizás en los recuerdos de plenitud artística alcanzada en Portugal. Murió el 29 de junio de 1936 rodeado de su familia⁹².

⁹¹ LUCKHURST, Gerald; PEREIRA, Denise, *Fundo Luigi Manini*, Tratamento Arquivístico. Museo di Crema e del Cremasco, Fundação Cultursintra, Sintra 2005

⁹² *Quinta da Regaleira. Luigi Manini. Imaginario & Método. Arquitectura & Cenografia*. Exposição Internacional. outubro. Organização Cultursintra. Sintra, 2006, p. 18

II. III.- Formación Académica y autodidacta

El aspecto más característico en la formación de Luigi Manini es el cariz autodidacta que acompaña el ejercicio de su experiencia artística. Esta particularidad asume una importancia relevante para la comprensión de su personalidad artística. Manini nunca descuidó el estudio individual y en este aspecto son muchos los ejemplos que ilustran en su perfil biográfico la naturaleza de su educación. Manini fue alternando entre su breve estancia en la Academia de Brera y el conocimiento de índole tradicional, fundado en el aprendizaje entre discípulo y maestro, dentro del ámbito de la práctica de los talleres de pintura y de escenografía. Su primera experiencia artística, de los 9 a los 13 años, fue en el taller de pintura de Giovanni Zaffeva, pintor activo en Crema, aunque fue la *Real Accademia di Belli Arti* de Milán la que marcó de verdad su formación.

La Academia de Brera, protagonista en la formación de una ideología de actitudes estéticas, desempeñó un papel fundamental a lo largo de todo el siglo XIX, en la Lombardía italiana. Además de ser un lugar de formación de artistas, artesanos y arquitectos, constituyó también un eje fundamental de debate y tutela sobre la cultura y el patrimonio histórico de la región milanese.

Frecuentó durante el año lectivo de 1861-62 el curso de ornamentación en la *Real Accademia di Belli Arti*. En aquella época la academia sufría grandes alteraciones ideológicas, con el abandono definitivo de los modelos y de los métodos clásicos de enseñanza. Los antiguos esquemas didácticos habían disfrutado de una larga longevidad en el contexto de las academias en cuanto a las normas a seguir, sin embargo, empezaban a despuntar nuevos métodos en los que se confrontaba al dibujo de escuadra y car-

tabón, el dibujo a mano alzada y se defendía la copia del natural⁹³.

Por su parte la *Scuola di Ornato* conquistó la autonomía suficiente para permitirle crear su propio programa legítimo de arte ornamental⁹⁴.

El viaje por las ciudades de Nice, Toulouse y Marsella y su trabajo en conjunto con Eugenio Malfassi, con quien decoró el interior de varias villas, palacios e iglesias, en los alrededores de la región de Crema, constituyeron el impulso que le aproximó a la pintura escenográfica⁹⁵.

En la década de 1870, Manini se estrena en el *Teatro Sociale de Crema*. Aquellos serían los primeros aplausos de una carrera llena de éxitos. Su paso por la *Scala* de Milán, a partir de 1873 fue fundamental para su formación pictórica y estética. Junto a Carlo Ferrario (1833-1907) consiguió apurar una ilustre técnica escenográfica, lo que le sirvió de palanca en su ascensión a escenógrafo sustituto del teatro de la *Scala*, en 1878-1879, así como para ser convidado a trabajar como primer titular escenógrafo del *Real Teatro de Sao Carlos*, por indicación personal del maestro Carlo Ferrario.

Ya en Lisboa, en julio de 1879, Manini recibió el honorífico convite para titular del palco milanés, en sustitución de Carlo Ferrario, pero el puntilloso contrato ya firmado con el empresario portugués le obligó a rechazarlo⁹⁶.

La década de los ochenta consagró el período más dichoso de la carrera escenográfica de Manini en Portugal, acompañado de la diligente crítica periodística, que sobre todo a partir de 1883, una vez abandonados los prejuicios iniciales, acentúa el tono elogiador hacia el artista, lo cual se hace redundante y unánime en los años noventa. Manini realizó los decorados de los grandes compositores de la época, los dramaturgos nacionales y las compañías de mayor prestigio de la capital, destacando su larga carrera en el teatro

⁹³ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 25

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem. p. 14

dramático de *D. María II*, donde tuvo ocasión de realizarse como escenógrafo verista. De todos modos, fue el título de escenógrafo del *São Carlos*, baluarte de la cultura de la capital, lo que le garantizó su justificado protagonismo.

II. IV.- La Academia De Brera

Manini frecuentó la Academia en una época, como se ha dicho, de importante transición cultural. La revolución de 1848, los episodios políticos y culturales así como las exposiciones universales de Londres y París, y la creciente consolidación de una burguesía con múltiples intereses y capacidad financiera, determinaron una posterior y consecuente reforma de la escuela de ornamentación, que a partir de esa altura pasó a formar parte integrante de la enseñanza de arquitectura. La renovación de los currículos, cada vez más especializados por las exigencias del progreso técnico e industrial, tuvo también repercusiones en la producción artística. Más que en cualquier otra época, la era del ochocientos obligó a los arquitectos a proyectar la ornamentación decorativa exigida por el exotismo de los revivalismos estilísticos.

La aprobación de los nuevos estatutos académicos en 1860 y un cuerpo docente renovado, donde presidían Camilo Boito (1836-1914), en arquitectura, Luigi Bisi (1814-1886) y Carlo Ferrario, en la escuela de perspectiva. La formación de esta época procuraba potenciar de una mejor, más expresiva y provechosa carrera artística para los alumnos. La *Scuola d'Ornamenti* por fin separada de las de Diseño y de Arquitectura.

Manini se inscribió en el año lectivo de 1861-62, cumpliendo la primera y la segunda fase del curso básico que incluía el estudio de los primeros elementos de ornamentación y la copia de modelos en escayola. El programa curricular de la *Scuola d'Ornamenti*, dirigida por Claudio Bernacchi (1857-1889), incluía el diseño libre de estampas, de escayolas en bajo y alto relieve, y de figura. Abarcando todos los estilos de las diferentes épocas, tanto desde el punto de vista arquitectónico como a la composición de los diferentes elementos de pintura y relieve; sus aplicaciones a la industria del mobiliario y las diversas decoraciones con dorados, cincelados, etc. Fue por tanto, en el

contexto de los cambios aún embrionarios y de las desfavorables coyunturas, marcadas por luchas políticas y por profundas transformaciones sociales, donde Manini realizó su formación académica⁹⁷

Las capacidades del joven Manini no pasaron desapercibidas para los profesores y seguramente habría terminado el curso de ornamentación si hubiese permanecido algunos meses más en la academia milanesa. Limitaciones de tipo económico obligaron a Manini a abandonar la escuela en los primeros meses de 1863, pero durante su formación en Brera también frecuentó las clases particulares de Ferdinando Cassina (1846-1878), profesor adjunto de la cátedra de ornamentación en Brera⁹⁸.

Durante los primeros años que pasó al lado de Ferrario a partir de 1873, la asimilación de los nuevos valores culturales y estéticos había creado un clima de fecunda polémica cultural, que llevó a los protagonistas de esa época a una absorción de conceptos, asimilada a un nivel de emociones estéticas. Entre las expresiones utilizadas por Manini la de “*copiare dal vero gli ornati in gesso*”, -práctica que aprendió en la academia de Brera y en la realización de estudios al aire libre, en las cercanías de Crema_, “*(...) nel frattempo studiavo da solo prospettiva, paesaggio dai vero, andavo per le chiese a copiare decorazione ornamenti*”⁹⁹. Aquí reside gran parte del debate cultural y artístico que atravesó este vertiginoso periodo y se constituyó como el fermento intelectual y teórico que culminó en las reformas de la academia durante el final de la década de los setenta, constituyendo un realismo cada vez más expresivo en la historia del arte pictórica. Esta faceta entusiasta que marcó la fase más compulsiva de dibujo y pintura, tiende a diluirse a partir de la década de los ochenta cuando se abulta el trabajo profesional en sus más variadas vertientes. En esta fase, la investigación pasa a ser protago-

⁹⁷ Quinta da Regaleira. Luigi Manini..., op. cit. pp. 25-26

⁹⁸ Ibidem. p. 26

⁹⁹ “(...) en ese tiempo estudiaba yo solo perspectiva, paisaje del natural, iba por las iglesias copiando decoraciones ornamentales”. (Traducción de la autora).

nizada por los libros que compra en París y Milán o encarga a los Estados Unidos, por la experiencia fotográfica y por una interesante selección de periódicos de arte que circulaban en la Europa ochocentista¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. pp. 27-29

II. V.- La herencia de Alessandro Sanquirico

Volviendo a la escuela escenográfica milanesa, ésta estuvo marcada por notables personalidades del *Teatro alla Scala* como Polo Landriani (1757-1839), Alessandro Sanquirico (1777-1849), Luigi Vimercati (m. 1858) y Filippo Peroni (1868). Carlo Ferrario se inició en la actividad teatral con estos dos últimos escenógrafos y fue maestro de Luigi Manini. Con estos escenógrafos se mantuvieron los fundamentos teóricos de la escenificación historicista y de la estructura ilusoria de la pintura del “teatro a la italiana”¹⁰¹.



Figura 19: Alessandro Sanquirico. Escena de El Cruzado en Egipto (El puerto de Damietta) 1826. Litografía en color. Museo Teatrale alla Scala Collection. Mián en “Staging Oriente” en el Museo de Arte Dahesh. En línea: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins2/karlins4-20-11.asp>. Consultado el 16 de oct. de 2014

¹⁰¹ Ibídem. p. 40

La singularidad de Carlo Ferrario frente a sus antecesores fue añadir amplitud visual al arte escenográfico y por aumentar, según los especialistas en su obra, la capacidad espacial y emocional de las escenas, procurando una trama compositiva densa, siempre en movimiento y con un trasfondo más intuitivo que explícito. La escenografía respondía de esta forma, a través del pincel de Ferrario, a las necesidades del drama romántico que exigía una mayor amplitud de la acción dramática, destituyendo la tragedia, desterrando la retórica clásica e imponiendo una técnica de representación más cercana al “rigor histórico” y a la “verdad natural”. En términos conceptuales, Manini cogió el camino de la simplificación en la escenografía de su insigne mentor. Con ello respondía a las exigencias del naturalismo y del realismo de final de siglo, con excepcional libertad de ejecución y con un admirable sentido de síntesis pictórica. Dirigió su recorrido artístico hacia un acentuado carácter pintoresco y una densidad decorativa de realismo más sencillo y optimista, presentando escenas de mayor nitidez y claridad, manteniendo una mayor amplitud visual que la del maestro y la misma hedonística expresividad. En consecuencia puede considerarse a Manini como a un digno representante de la escuela escenográfica de final de siglo. Ya en el auge de su carrera, el naturalismo y realismo de su pintura escénica mostraban una tendencia hacia un verismo fotográfico¹⁰².

¹⁰² *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 40



Figura 20: Acuarela de Carlo Ferrario para la ópera *El Guarani*, 1870. Museo Imperial de Petropolis, Rio de Janeiro. En línea: <http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1466&sid=40>. Consultado el 16 de oct. de 2014

A pesar de todo, el transcurso escenográfico de Luigi Manini siempre rindió tributo a la escuela de Ferrario, caracterizándose por la búsqueda de una policromía sentimental, orientada a la percepción y valorización de la realidad interior de la escena, misteriosa, indistinta, profunda y sugestiva, que se presta más a la evocación, a la ilusión, a la fábula que a la narración. Características que aplicará con entusiasmo a la libertad y mayor creatividad en el campo de la arquitectura¹⁰³.

Los discípulos de Ferrario ocupaban los lugares más prestigiosos en el mundo de la ópera (San Petersburgo, el Cairo, Buenos Aires), por tanto no es de admirar que tras el rechazo por parte de Ferrario a la propuesta del empresario portugués Freitas Brito, que en la Primavera de 1879, le convidaba a ocupar el puesto de escenógrafo titular del Real Teatro de São Carlos, éste hubiese propuesto a uno de sus discípulos en su lugar. Cuando en julio de 1879 llega a Lisboa Luigi Manini, la ciudad estaba experimentando grandes transformaciones con la abertura de la *Avenida da Liberdade* y la expansión de

¹⁰³ Ibidem.

las *Avenidas Novas para Norte*. La caída de la torre central de los Jerónimos bajo la responsabilidad de Rambois y Cinatti, permanecía como un estigma en la memoria de los portugueses. Las artes, por otro lado, se encontraban paralizadas en la expectativa del regreso de los becarios, que la nación había enviado a las capitales europeas en las más variadas áreas, incluyendo la arquitectura, la escultura y la pintura¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Ibidem.

II. VI.- Comienzos como escenógrafo

El florecimiento de los pequeños teatros y de espectáculo musical constituye en esta época, un poco por toda Europa, un acontecimiento social exponente de grandeza que se democratiza y atraviesa todas las clases¹⁰⁵.

De Bellini a Donizetti, de Mozart a Meyerbeer, pasando por Bizet, Massenet y por los míticos compositores contemporáneos Richard Wagner y Giuseppe Verdi, Luigi Manini pintó durante toda su vida escenas que animaron los palcos líricos de Milán, Turín, Roma, Marsella, Lisboa, Oporto, Funchal, Évora, y Viana do Castelo. En Lisboa se relacionó con artistas y dramaturgos portugueses, trabajando en las compañías de mayor prestigio de la capital. En conjunto, hay documentadas una amplia centena de espectáculos, entre óperas, ballets y dramas que Luigi Manini llevó a escena con pinceladas firmes dignas de un auténtico artista¹⁰⁶.

Para Luigi Manini, el *Teatro sociale di Crema*, representó el inicio de su carrera escenográfica. Le llamaron para realizar algunos telones escenográficos para la época de la estación lírica carnavalesca de 1871-72, allí el joven Manini, comenzó a ver reconocidos sus dotes de pintor. Se estrenó en la escenografía con la escena del *Templo de Zeus* del segundo acto y el segundo cuadro de *Poliuto*, la tragedia lírica en tres actos, con música de Gaetano Donizetti, basada en el drama de Pierre Corneille. Sin formación específica, sin haber asistido ni siquiera a ningún taller escenográfico, Manini aplicó a la tela los conocimientos adquiridos en su breve pasaje por Brera y las técnicas tradicionales desarrolladas en el ámbito de la pintura del paisaje que ejecutó en los palacetes y

¹⁰⁵ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 30

¹⁰⁶ *Ibíd.* p. 23

villas de la región de Crema¹⁰⁷.

El 23 de enero de 1873, un día prometedor para Manini, fue presentado al célebre Carlo Ferrario, escenógrafo titular de la *Scala* de Milán, entonces en la cúspide de su fama. Los tres primeros meses los vivieron como una vorágine contagiosa. Tenía entonces 25 años incompletos. Con su estatuto de escenógrafo aprendiz colaboró durante esa primavera, con las “*primas assolute*” del ballet *Le due gemelle di Ponchielli* el 4 de febrero, y de la ópera *Fosca*, de Carlo Gomes, el 16 del mismo mes. En los bastidores de la *Scala*, Manini asistió a la frenética agitación del montaje de los espectáculos _ ensayos, actores, “prima-donas” y maestros, vestuario exótico y la sufrida exigencias de la escena¹⁰⁸.

La reposición de la ópera *Aída* para la temporada lírica, con estreno marcado para el 26 de diciembre de 1873, alejó de nuevo a Carlo Ferrario de la dirección escénica de la *Scala* y, consecuentemente, a su grupo de colaboradores más próximos. Al igual que ocurrió en el estreno en Italia, el 8 de febrero de 1872, el compositor Giuseppe Verdi exigió la empresa de Giulio Ricordi, responsable por el espectáculo, que las escenas fueran pintadas por el escenógrafo de Parma, Gerolamo Magnani (1815-1889). En la senda de Peronni y en la búsqueda de una línea cada vez más artística, trabajada al nivel de la imagería y de los sentidos, la cultura hedonista de Ferrario competía con la *mise-en-scène* de la ópera de Verdi¹⁰⁹.

Ferrario se dedicó casi exclusivamente a la cátedra de perspectiva y Manini inició un recorrido por varios teatros, ayudándose del apoyo de colegas pintores del

¹⁰⁷ Para saber más sobre este tema: ERMENTINI, Lidia Ceserani. <<Luigi Manini e il restauro>>. *Insula Fulcheira*, rivista N. XXXVI-2006. En línea: <http://www.comune.crema.cr.it/insula-fulcheria/rivista-n-XXXVI-2006> (consultado el 7 de julio de 2014)

¹⁰⁸ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 31

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 34

teatro de la Scala, más integrados en los meandros escenográficos como fueron Alfonso Fantani y Francesco Lovati. En sociedad con estos colegas trabajó para el *Teatro Dal-verme*, Milán y para el *Teatro Apollo*, en Roma, reconciliando su actividad de escenógrafo con la campaña de obras de restauración en el teatro de Cremona durante el año de 1873¹¹⁰.

De regreso a la Scala para la temporada lírica de 1874-75, Ferrario volvió a contar con el joven Manini en su equipo. En el taller de la *Scala*, Manini ingresó como aprendiz junto a una docena de escenógrafos colaboradores de Ferrario, que daban vida a las escenas creadas por el maestro, en uno de los primeros palcos de Europa. Esta vez permaneció en los bastidores de la *Scala* hasta 1879.

En la centuria ochocentista, las artes escenográficas eran ejecutadas por profesionales según técnicas claramente definidas por la tradición de los grandes escenógrafos románticos, como el uso de la perspectiva y el *trompe l'oeil*. La formación del escenógrafo se hacía de forma tradicional en el cenáculo del teatro, donde se aprendían todos los secretos de la profesión. Las escenas eran adaptadas a la didascalia del espectáculo y a las contingencias físicas y económicas de los teatros, creando la ilusión a través del realismo escénico y garantizando la unidad de la *mise-en scène*¹¹¹.

En esta pequeña sociedad tradicional, los aprendices o alumnos, en virtud de la estrecha colaboración entre los teatros y las academias, pasaban con el tiempo a colaboradores, socios en las empresas teatrales y, eventualmente, a substitutes del escenógrafo titular. De forma indirecta, a través de Carlo Ferrario, Luigi Manini aprendió en el teatro la *Scala* los métodos de perspectiva enseñados en la *Accademia di Belle Arti di Milano*.

La creación de los siparios y de las escenas a través de esbozos o maquetas ade-

¹¹⁰ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 34-35

¹¹¹ *Ibíd.* p. 35

cuadas a las indicaciones escénicas, era tarea de responsabilidad del escenógrafo titular, así como la consecuente descomposición de las escenas en telones de fondo, bastidores y practicables para crear la ilusión de un espacio real. La proyección de las perspectivas y de los dibujos en los telones, la elaboración de los colores, el rellenado de las grandes zonas de color, pintura y montaje, lo hacían por otro lado el equipo de escenógrafos, ayudantes y aprendices¹¹²

El ejercicio profesional se fundaba en la asociación. En los bastidores, las tareas se repartían entre el grupo, había escenógrafos con especialización en pintura de paisaje, arquitecturas o interiores. El trabajo se ejecutaba sin comprometer la unidad del espectáculo y el taller de escenografía trabajaba para varios teatros líricos, dramáticos o de comedia. A finales del siglo, la circulación de los escenarios se facilitó por la evolución de los transportes y la producción escenográfica era frecuentemente vendida por metro cuadrado de escena pintada, se valorizaba la copia, el realismo y la adecuación al texto dramático y lírico.

Como era común en el mundo del espectáculo, también Carlo Ferrario formó una sociedad con sus discípulos en esta época, Luigi Manini, Mario Sala (1873-1920), Vittorio Rota (1864-1945) y Carlo Songa (1856-1911) que además de producir escenas para la Scala, también abastecía otras salas de espectáculo, como el Teatro de Trieste¹¹³.

Durante el período en que Manini permaneció allí, el grupo de escenógrafos de la Scala de Milán formó la “Società degli incontentabili”, que se reunía en ambiente festivo. En un singular apunte caricaturizado es posible identificar la figura tutelar de Ferrario en el centro de la composición, seguido de la representación de cuatro discípulos y escenógrafos de la *Scala*, Manini, Sala, Rota y Songa, alrededor de los cuales se

¹¹² *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 35

¹¹³ *Ibíd.* p. 36

representan los ayudantes, aprendices y colaboradores.

En el cenáculo de los bastidores teatrales, el trabajo transcurría en alegre y franca convivencia, sirviendo a veces de pretexto para el intercambio artístico, a pesar del ritmo de las producciones de la *Scala* y de las tensiones que afectaban a uno de los primeros palcos europeos.



Figura 21: "Società degli incontentabili". Dibujo a tinta china sobre papel, 1878, Museo Cívico di Crema e del Cremasco, Crema. En línea: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/U0180-00335/>. Consultado el 16 de oct. de 2014

II. II.- Su Carrera En Portugal

II.II.I.- Resistencia inicial del público

El 19 de Julio Luigi Manini firma el contrato de exclusividad con el empresario Freitas Brito, quien había ganado el concurso para la gerencia del *Real Theatro de São Carlos* en el periodo de 1879 a 1884. A pesar de no haber logrado su objetivo de contratar al célebre Carlo Ferrario, la llegada del escenógrafo sustituto de la *Scala* de Milán, junto con el primer tenor italiano de la época, Francesco Tamagno, la joven prima-dona Erminia Borghi-Mamo y un repertorio de lujo, sirven como muestra de su determinación de colocar a Lisboa en las candilejas europeas¹¹⁴

La primera ópera escogida fue *L'Africane* de Meyerbeer, lo cual deja la sospecha de que el empresario no sólo quería erigirse a la altura del consagrado prestigio del teatro milanés, sino que también deseaba alcanzar la popularidad de la ópera parisina.

La creación escénica original de esta obra se debe a la asociación de los escenógrafos de L'Opera, entre los cuales destacan Auguste Rubé (1807-1899) y Philippe Chaperon (1823-1906), artistas que compartían el mismo gusto estético de Carlo Ferrario, eligiendo la sensibilidad como doctrina y fundamento del arte escénico¹¹⁵.

¹¹⁴ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 44

¹¹⁵ *Ibídem*.



Figura 23: Dibujo de Auguste Rubé para el conjunto de Les Caprices de Marianne de Alfred de Musset, óleo sobre lienzo. En línea: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_245229/Francois-J.-and-Rube,-Auguste-A.-Nolau/Design-for-the-set-of-Les-Caprices-de-Marianne-by-Alfred-de-Musset-1810-1857.



Figura 22: Maqueta para la decoración de Los Hugonotes, 3ª escena del 5º acto, 1875. Pintada por Auguste Rubé y Philippe Chaperon. Bibliothèque Nationale de France. En línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b540024193/>. Consultado el 16 de oct. de 2014

La narrativa dramática que hace eco de la narrativa portuguesa en tierras africanas era, por otro lado, una apuesta de impacto seguro en el público nacional. Esta gran producción, llevada a escena cinco veces desde 1869, no era una novedad en los escenarios de la capital, pero no era lo habitual abrir la temporada con obras francesas, ni traer una reposición con tanta pompa y fastuosidad¹¹⁶.

De hecho al escenógrafo italiano le extrañó el programa preceptivo de incluir una única ópera nueva cada temporada. En la *Scala* las producciones nuevas eran continuas, manteniendo un ritmo de trabajo vertiginoso¹¹⁷.

En Lisboa, trabajando solo y lejos de sus camaradas del gran taller de la *Scala*, los primeros tiempos resultaron de difícil adaptación para el joven escenógrafo, pero sus expectativas todavía tendrían que sufrir un duro golpe. El estreno de la *Africana* en la noche del 29 de Octubre de 1879, cuando el teatro de *São Carlos* por fin abrió sus puertas, fue desastroso. El telón fue pisoteado y las escenas despreciadas por un público habituado a las fórmulas pictóricas de la ilustre pareja de escenógrafos italianos Rambois y Cinatti, que durante tres décadas dominaron el teatro portugués¹¹⁸.

¹¹⁶ *Ibídem*.

¹¹⁷ Para saber más sobre este tema: ADAMI, Giuseppe, *Un Secolo di Scenografia Alla Scala*. Museo Teatrale Alla Scala, Emilio Bestetti, Edizioni D'Arte, Milano 1945

¹¹⁸ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 44

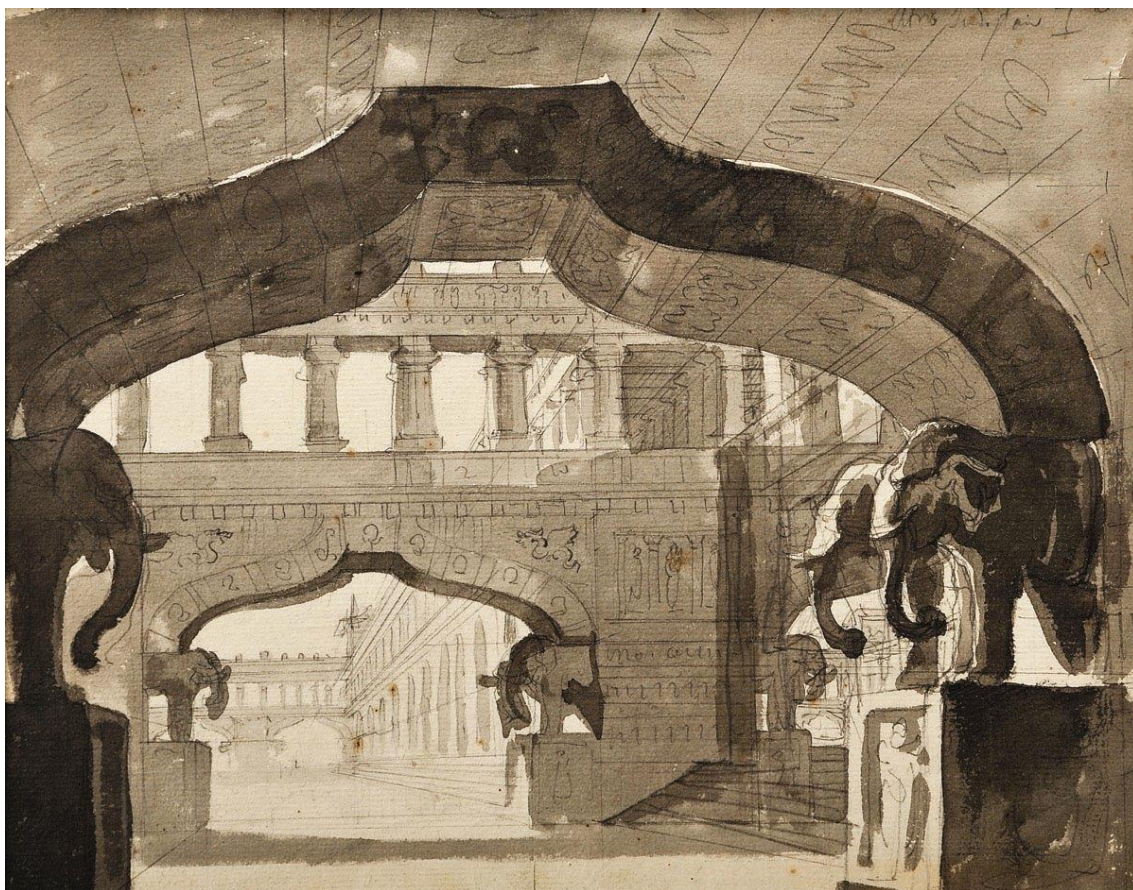


Figura 24: Estudio para escenario de ópera realizado por Achilles Rambois y Giuseppe Cinatti, s/d, dibujo a carbón y aguada sobre papel. Dim. 56 x 83 cm. En línea: <http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/97E85013C6DCFBC68025785600523284>. Consultado el 16 de oct. de 2014

Fue también recibido con reservas por parte de la prensa teatral, aunque también fueron muchos que lo recibieron con sincera admiración, entre los cuales se encontraba Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). El público no estaba habituado a una paleta cromática tan fuerte y enérgica, ni al naturalismo y realismo de la nueva escuela escenográfica que Manini representaba. El carácter moderno de la escenografía milanesa patente en el desembarazo del trazo, en un colorido vivo y en la densidad decorativa no fue muy apreciado a su llegada¹¹⁹.

¹¹⁹ *Ibídem.* pp. 44-45

Manini recurría a los esbozos del palco milanés, incluyendo varias de las escenas que hicieron célebre a Carlo Ferrario. Sin embargo, la que parecía a primera vista una opción más segura, sorprendentemente resultaba menos eficaz en el São Carlos.

De la Scala llegó también la maqueta de la nueva escena para la producción de *Les Huguenots* de Meyerbeer, la tercera Gran Ópera de la época 1879-1880, que el público acogió con desagrado, insistiendo en la falta de elegancia del libreto y en la lectura canónica de las piezas creadas en París.

Habiendo escogido todos los artificios asimilados en el escenario de la *Scala*, el escenógrafo intenta salir del país, cuando, la pieza “O Guarany” del maestro Carlos Gomes resultó un gran éxito, aplaudido al unísono por los espectadores y por la crítica. El 27 de Marzo de 1880, Manini logró, finalmente el primer éxito que le sirvió de estímulo para renovar el contrato con el empresario Freitas Brito y con el Teatro de São Carlos¹²⁰.

A partir de 1883, se quiebran las últimas resistencias de la prensa y de la asistencia más escéptica y definitivamente es consagrado como el gran escenógrafo de la segunda mitad del ochocientos¹²¹.

¹²⁰ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit.

¹²¹ *Ibíd.* p. 46

II.II.II.- Evolución de su escenografía en Portugal

A partir de la década de los ochenta la fama de Luigi Manini se extiende por el país. Los encargos para la ejecución de telones y conjuntos escenográficos para los teatros de provincia son frecuentes. En este período el escenógrafo ejecutó también varios proyectos decorativos para los teatros más cosmopolitas de las ciudades de Oporto y Lisboa.¹²²

Hoy se puede evaluar, por los reportajes periodísticos y por las maquetas que Manini guardó cuidadosamente, la calidad, el suntuoso efecto e impacto que los telones de boca tuvieron en los teatros portugueses. El vigor de las pinceladas, el colorido vivaz y el profundo realismo que imprimió a sus escenarios y telones, lo consagran como un distinguido artista de la nueva escuela escenográfica de la segunda mitad del ochocientos. Como el caso del sipário realizado en maqueta por Manini y pintado por el veterano escenógrafo italiano Hercole Lambertini para la inauguración del *Teatro Sá de Miranda*, en Viana do Castelo. El telón de boca para el Teatro García de Resende, en Évora, fue idealizado y pintado por Manini en 1892, siendo una de las piezas que más longevidad ha disfrutado en los teatros portugueses¹²³.

Colaborando puntualmente con otros teatros como el *Trindade* o el *Avenida*, se registra en 1886 *Michel Strogoff*, drama de Julio Verne que fue un éxito estruendoso en el *Teatro Recreios* con escenas y mecanismos de Manini¹²⁴.

El empresario Campos Valdez relevó a Freitas Brito en la gestión del São Carlos, determinado a cambiar el programa del teatro lírico y adoptar una política de promoción de músicos y dramaturgos portugueses. Animado por los éxitos de la temporada ante-

¹²² *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 52.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem. p. 53

rior, produjo *La Derelitta* del vizconde de Arneiro¹²⁵.

Como estreno absoluto en la época de 1883-84, se representó la *Laurianne*, ópera de Augusto Machado (1845-1924), en el *Théâtre Grand de Marseille* para el cual Manini produjo seis escenas, probablemente ejecutadas por escenógrafos franceses. En la época siguiente siguió como estreno absoluto, *Carmen* de Bizet, con todas las escenas nuevas pintadas por el escenógrafo italiano. En 1885-86, con la utilización regular de la luz eléctrica, el gran éxito de la época fue *La Gioconda* de Ponchielli, siendo descritos los escenarios de Manini como “realmente espléndidos”. En las temporadas siguientes destacan *Dona Branca* del maestro Alfredo Keil y *Othelo* de Verdi, en cuyos escenarios Manini combinó influencias francesas e italianas. Para la producción de *Étoile du Nord* de Meyerbeer se ejecutaron catorce telones y la ópera portuguesa *Frei Luís de Sousa* subió al escenario del São Carlos con telones de marcado cariz nacionalista¹²⁶

En la temporada de 1891-92 el público asistió a la *Cavalleria Rusticana*, la nueva ópera verista de Mascagni y en la temporada siguiente, de nuevo bajo la gerencia del empresario Freitas Brito, el programa del teatro pasó a dar protagonismo en su repertorio a las óperas alemanas. *Tannhäuser* causó sensación a nivel escenográfico, aunque la música wagneriana gozara de pocos adeptos¹²⁷.

La última gran producción de Manini para el teatro de *São Carlos* fue *Faistaff* de Verdi, presentada en Lisboa después de su estreno absoluto en Milán. En la temporada de 1894-95, Manini abandonó definitivamente el escenario lírico, cerrando su carrera en el *São Carlos*¹²⁸.

¹²⁵ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 46

¹²⁶ *Ibídem.*

¹²⁷ *Ibídem.*

¹²⁸ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 47

II.II.III.- Rosas & Brasão y el teatro Dona Maria II

La ciencia de la puesta en escena fue una de las grandes conquistas de la compañía Rosas & Brasão, en el teatro *D. Maria II*. Esa fue otra de las grandes contribuciones para la evolución del teatro portugués, el extremo cuidado que ponían en escena en sus espectáculos¹²⁹.

En octubre de 1880, el escenógrafo inició una larga y estimulante relación con esta compañía que supuso una revolución para el aletargado teatro dramático portugués. Inicialmente designada como “*Sociedade de Artistas Dramáticos*” incluía actores que se hicieron célebres en los escenarios portugueses y brasileños como João Rosa, Eduardo Brasão (1851-1925) y Augusto Rosa (1852-1918), Virginia y Rosa Damasceno, entre otros¹³⁰.

Contando con el talento de Manini, la compañía puso en escena una serie de grandes éxitos importados de París que el artista pintó con la misma exactitud y rigor de las producciones originales. La primera pieza para estrenarse en el teatro *D. Maria II* fue *L'Etrangère*, de Dumas *fils*, seguida en el mismo año por la pieza *Jean Thommeray*, de Augier. Entre 1882 y 1895 el trabajo de la compañía se hizo aún más abundante. La obligación de representar Gil Vicente, Garret, Shakespeare, Molière y Victor Hugo consignada por escrito en el contrato de concesión de gestión del teatro tuvo un elevado éxito en esta época, distinguiéndose el apoyo del rey D. Luís, que apadrinaba la compañía y frecuentaba asiduamente el teatro¹³¹.

Importando el perfume parisiense a la puesta en escena y en la interpretaciones dramáticas e irguiendo como estandarte la idea de unidad en el espectáculo, donde el conjunto

¹²⁹ *A Companhia Rosas & Brasao 1880-1895. Uma exposição de Teatro no Museu Nacional do Trajo*. Secretaria de Estado da Cultura. Direção Geral do Património Cultural. Museu do Teatro. Fevereiro de 1979. Lisboa

¹³⁰ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. Cit. p. 48

¹³¹ *Ibíd.*

se sobrepone a la participación individual y a la relativa autonomía de las diferentes artes teatrales, la compañía Rosas & Brásão dictó la moda y aseguró la transición definitiva del drama romántico al moderno. Como ya hemos dicho, parte del éxito que le fue consagrado se fundó en el cuidado de la producción de los espectáculos, particularmente de los escenarios, accesorios y vestimenta estudiados y ejecutados de acuerdo con las exigencias del texto declamado y de la didascalía escénica.

Era desde luego algo nuevo que tanto el escenario como el guarda-ropa fueran estudiados y ejecutados de acuerdo con las exigencias de cada una de las piezas llevadas a escena. Hasta entonces, salvo raras excepciones, cada teatro tenía un dote teatral (sala rica y sala moderna, prisión, bosque y a veces una cocina) que usaba en todas sus producciones, siendo frecuentes las adaptaciones y restauraciones de telones antiguos¹³². Cuando el texto demandaba escenas exóticas y era necesario un escenario nuevo, éste era ampliamente festejado y se le daba una gran propaganda¹³³. Incluso en el teatro de São Carlos. Las escenas nuevas, por ser infrecuentes merecían siempre una opinión en la crítica. Con sus montajes bien cuidados y rigurosos, la compañía Rosas & Brásão logró cambiar esta situación, creando en el público un hábito y una exigencia.

El impulso decisivo de esta revolución visual portuguesa se debió sobre todo a Augusto Rosa, a su buen gusto, a su espíritu de animador y coordinador, a su voluntad desmedida de seguir los pasos de París. Luigi Manini en los escenarios y Carlos Cohen en el guarda-ropa, fueron sus grandes colaboradores, realizadores materiales de sus aspiraciones artísticas¹³⁴.

Las piezas históricas portuguesas exigían una cuidada investigación por parte de Luigi Manini. Hubo espectáculos como por ejemplo en *Um drama no fundo do mar*,

¹³² Para saber más sobre este tema: SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Publicação comemorativa do centenário 1846-1956. Lisboa 1955

¹³³ *A Companhia Rosas & Brásão 1880-1895*. Op. Cit.

¹³⁴ *Ibíd.*

que debieron completamente su éxito a los escenarios y máquinas de Manini. Muchas novedades como la “luz Drummond”, para un fondo bañado de sol o para poner en relieve a los solistas; reflujos de agua verdadera; nubes moviéndose, proyectadas en el fondo, fueron novedades introducidas por la compañía en los palcos portugueses¹³⁵.

«Confesso-lhes que me agradou sobremaneira o trabalho de scenographo italiano. (...). Não posso calcular o efeito que um panno estendido no chão, visto de perto á luz do dia, produzirá no theatro, observado da plateia e illuminado pela luz do gaz. No entretanto ainda que o panno não ganhe como deve, em ser colocado no seu verdadeiro logar, se conserva todas as bellezas que ostenta nas condições em que o observei, deve produzir excellente effeito, e merecer os applausos do publico. (...) A scena representa uma alcova ornamentada com sedas, rendas e estatuas. Toda está pintada com a maior verdade, brilhantismo de côr e toque firme e acertado»¹³⁶

Con un significativo atraso respecto a los teatros europeos, el arte dramático comenzaba a ajustarse a los parámetros modernos. En la *Scala*, Ferrario ya había eliminado definitivamente las escenas genéricas y en cada producción se hacían nuevos telones, inventados conforme a la escenificación, asignando a cada escena, unidad y precisión de estilo, en relación a un determinado tiempo histórico o un lugar geográfico¹³⁷.

Gracias a su experiencia trabajando en el teatro de la *Scala*, Luigi Manini contribuyó decisivamente en la modernización del arte escénico con las producciones puestas en escena en el *D. Maria II*. Las piezas portuguesas y particularmente las nacionalistas

¹³⁵ Ibídem.

¹³⁶ *Diário de Noticias*, n.º 4; 899, 15.º año –27 de septiembre 1879. “ *Les confieso que me agradó muchísimo el trabajo del escenógrafo italiano (...) No puedo calcular el efecto que una tela estendida en el suelo, vista a la luz del día, producirá en el teatro, observado desde la platea e iluminado por la luz del gas. Aunque todavía la tela no exhiba su verdadero potencial antes de ser colocado en su lugar, conserva, sin embargo toda la belleza que ostenta en las condiciones en que yo lo observé, por ello debe producir un excelente efecto y merece todos los aplausos del público (...). La escena representa una alcoba adornada con sedas, encajes y estatuas. Toda ella pintada con el mayor realismo, colores brillantes y toque firme y acertado*”. (Traducción de la autora).

¹³⁷ ADAMI, op. cit.

fueron como ya hemos dicho, objeto de constante estudio e investigación de Manini y Carlos Cohen, quien se encargaba del vestuario¹³⁸.

Durante las épocas siguientes, se consiguieron significativos éxitos: el drama *Thommeray*, *Michel Strogoff*, y *Hamlet*. El escenógrafo italiano obtuvo calurosos aplausos y con la producción de la comedia *Sociedade onde a Gente se Aborrece*, uno de los mayores éxitos del teatro portugués en las últimas décadas del siglo XIX. Destacan también los *Irmãos Rantzau*, y *Otello* de Shakespeare pintado por Manini con telas de acentuada influencia parisina, como lo fueron también el caso de las escenas de *L'Arlesiana*. En la pieza *El Regente*, puesta en escena en la época 1896-97, fue aplaudido con fervor Augusto Pina (1872-1938), uno de los discípulos de Manini¹³⁹.

Si el escenario lírico del S. Carlos permaneció relativamente fiel a los cánones de la ópera italiana, en el teatro dramático de *D. Maria II* fueron las influencias de las grandes producciones francesas, particularmente innovadoras a nivel técnico, que prevalecieron y dejaron sus marcas en la puesta en escena y en la prestación escenográfica de Luigi Manini¹⁴⁰.

¹³⁸ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. pp. 48-49

¹³⁹ *Ibíd.* p. 49

¹⁴⁰ *Ibíd.*

II.II.IV.- Las Obras De Alfredo Keil

“Do seu pincel habilissimo sae a architectura, a paizagem, o ornato, a figura decorativa, tudo correctamente desenhado, tudo com o prestigio de uma tinta fascinadora mas natural, tudo produzindo a indispensavel illusão scenica¹⁴¹”.

En las últimas décadas del siglo, el debate europeo se centro en los conceptos de la obra total y de artistas completos. En una altura en que los músicos, actores y escenógrafos buscaban afirmar su autonomía artística. Entonces, otra corriente llevo imponiendo el concepto de armonía del espectáculo, fundada en la perfecta conjunción de sus diversos elementos. Tal como Carlo Ferrario y algunos de sus más destacados discípulos, Luigi Manini, nos dice Denise Pereira, fue un artista completo, habiendo pintado con la misma maestría, los paisajes, los interiores y las arquitecturas, en detrimento de la fórmula común de especialización de los bastidores teatrales¹⁴².

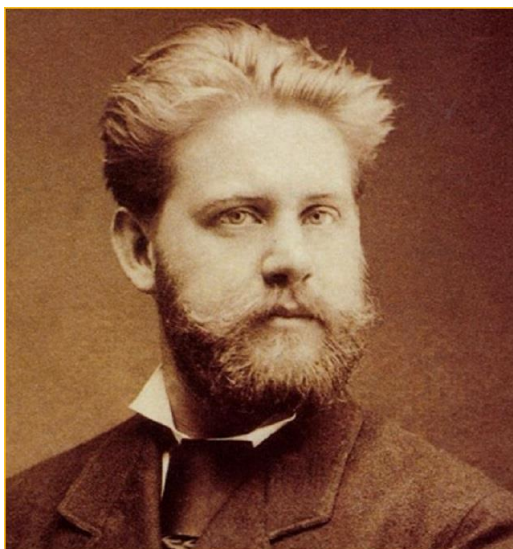


Figura 25: Retrato de Alfredo Keil. de1872.. On line:
<http://www.aminhasintra.net/sintraclopedia/keil-do-amaral>. Consultado el 22 de oct. de 2014.

¹⁴¹ RAPIN, *A Arte*, Marzo de 1880

¹⁴² *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 54

La relación con el maestro Alfredo Keil (1850-1907) completó la experiencia iniciada por Manini con la compañía *Rosas & Brazão* y dio ánimo a su carrera de escenógrafo, en una altura en que los teatros de *S. Carlos* y de *D. Maria II* comenzaban a acusar señales de acentuada crisis financiera. Las tres óperas *D. Branca*, *Irene* y la *Serrana* contaron con el total empeño de Manini a nivel de proyecto escenográfico y de la producción de los espectáculos, haciéndose visible su excelente maestría como acuarelista en las maquetas que realizó para estos espectáculos¹⁴³.

Alfredo Keil, uno de los principales representantes del espíritu lusitano y del problema centrado en las cuestiones de identidad nacional, buscó naturalmente para la inspiración de sus óperas, textos y leyendas portuguesas. *D. Branca*, el drama lírico basado en el poema homónimo de Almeida Garret, exponente del teatro romántico, consta de un prólogo, cuatro partes y siete cuadros, que le brindaron a Manini una gran libertad de interpretación estilística aproximándose a la corriente verista en la que Keil se encuadraba. Temas como la *Foresta Incantada* di Sagres, *Chioistro di Holgas*, *Paradizo* o *Alcazar di Silves* ilustran el naturalismo y realismo de Manini así como el cuidado que puso en las composiciones y en la veracidad y rigor histórico de la didascalia escénica¹⁴⁴.

Puesta en escena cumpliendo con todos los requisitos de una gran producción, la pieza culminó con un enorme éxito, particularmente escenográfico. Todos los trajes fueron ejecutados siguiendo los diseños acquarelados por Manini, Angelo Bacchetta (1841-1920), A. Casanova, Visconde de Athouguia y el propio Keil.

Se hicieron famosos los tejidos de seda, los brocados en oro y plata, los paños dorados que brillaron en la tercera parte del drama, en *Paraíso*. Las mallas de hierro se

¹⁴³ Ibídem.

¹⁴⁴ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. cit. p. 54

fabricaron en París y las de algodón, así como gran parte de las pasamanerías de oro y plata, en Oporto. De la casa *Rondeau Nos & Stetten*, de París, llegaron bisuterías y diversos accesorios¹⁴⁵.

Las espadas, lanzas, cascos, escudos, la sombrilla del obispo, las linternas, los candeleros, los adornos ornamentales, todo fue hecho a partir de dibujos de miniaturas de manuscritos iluminados de la Edad Media y reproducciones de aquel tiempo. Los escudos, lanzas y estandartes moriscos y las grandes lámparas colgantes en el interior del *Alcazar di Silves*, curiosamente son reproducciones exactas de dibujos y miniaturas que se conservan en la Alhambra. De los nobiliarios portugueses y de otras obras importantes que existen en la Torre do Tombo y en la Academia das Ciências se sacaron los diseños de las armas y blasones portugueses, de las insignias y de los escudos¹⁴⁶.

Las óperas siguientes de Keil contaron con el proyecto escenográfico de Manini, pero los telones de escena fueron pintados por otros escenógrafos en la época en que su actividad de arquitecto le absorbía. Fue el caso de *Irene*, drama lírico en cuatro actos con música de Alfredo Keil y libreto de César Fereal basado en la leyenda de Santa Iria, narrada por Almeida Garret en *Viagens na Minha Terra* y que estrenó en el *Teatro Régio de Turin* el 22 de marzo de 1893. En Lisboa, la ópera solo llegó al público el 11 de febrero de 1896¹⁴⁷.

A Serrana

Tres años más tarde, la *Serrana* se estrenaba en el *São Carlos*. Manini fue quien realizó todas las escenas y llamó para su ejecución integral a su compañero de Crema António Rovescalli (1864-1936), alumno de Carlo Ferrario y titular del *Teatro Dalverme*, de Milán. Entre la *Serrana* y la tragedia *La figlia di Iorio*, de D'Annunzio, puesta en

¹⁴⁵ Ibídem.

¹⁴⁶ *Quinta da Regaleira. Luigi Manini...*, op. Cit. pp. 54 y 58

¹⁴⁷ Ibídem. p. 58

escena por primera vez en la *Scala*, el 2 de marzo de 1904, parece encontrarse un paralelo muy interesante. Ambas fueron pintadas por Rovescalli, la primera siguiendo los diseños de Manini mientras que en la segunda el proyecto fue del pintor Michetti. La crítica portuguesa se encuentra en perfecta sintonía con la prensa italiana en la proclamación de un naturalismo nacional. Consideradas tanto en Portugal, como en Italia, piezas fundamentales para la historia del espectáculo, las dos obras de tintes nacionalistas presentan también la misma idea de incursión de la escenografía retórica, en una escenografía simbólica, que, en este caso en particular, presenta una perfecta analogía con el trabajo desarrollado por Manini en la arquitectura de la Quinta de la Regaleira¹⁴⁸.

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 62

**Parte III: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA PINTURA
ESCENOGRÁFICA DE LUIGI MANINI:**

III.I.- Análisis Geométrico

El profesor de psicología del New School for Social Research, R. Arnheim dice <<El enigma de la representación en perspectiva radica en que para que los objetos se muestren como son, es necesario hacerlos como no son>>.

M. L. Vitruvio, arquitecto romano del siglo I antes de nuestra era, en su *Tratado de Arquitectura* habla ya de la representación en el plano de las formas tridimensionales. Vitruvio asume la escenografía como un concepto más general al de mera técnica pictórica aplicada al lugar escénico. Ampliándolo a la aplicación de las leyes de la óptica en las artes figurativas¹⁴⁹. Emplea así el término escenografía para referirse a la representación pictórica perspectiva y esta será la acepción que pasará en adelante hasta el Renacimiento¹⁵⁰. Sin embargo, el profesor Enrique Bonet Minguet apunta en su libro sobre perspectiva¹⁵¹, que tanto en la decoración teatral como en la pintura de la época no se puede hablar todavía de una sistematización de las leyes perspectivas, sino de la aplicación de unas prácticas empíricas empleadas por los escenógrafos y pintores sin una base de apoyo racional. Se hablaba, según Minguet, de un centro fijo desde donde salían todos los rayos, así como de las rectas oblicuas que daban profundidad a los rectángulos frontales.

Estos métodos empíricos se dieron tanto en la pintura de caballete, como en la de techos y bóvedas, así como en la de telones de escenografías y continúa hoy en día a usarse por los pocos escenógrafos contemporáneos de pinturas de telones.

¹⁴⁹ Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Cuadernos Marginales 31, Turquets Editores, Barcelona 1990, p.19 y ss.

¹⁵⁰ Arregui, J.P. En línea: file:///Users/marinarnalferrandiz/Downloads/Dialnet-AcercaDelPerspectivismoEscenograficoYDelTeatroCort-1091283.pdf, p. 32

¹⁵¹ Enrique Bonet Minguet, *Perspectiva Cónica*, Centro Politécnico de Estudios, Valencia, 1968, p. 13

Es sabido que fueron utilizadas tramas o cuadrículas de líneas ortogonales auxiliares para trasladar los diseños de escala reducida a grandes superficies. Muchos estudios que han llegado a nuestros días muestran cuadrículas superpuestas a los dibujos o a los motivos que se pretenden transportar.

Sobre el boceto en escala reducida, los pintores diseñaban generalmente una cuadrícula de líneas ortogonales, dibujando posteriormente la misma cuadrícula con el mismo número de cuadriláteros, en una escala proporcional aumentada en la superficie que querían dibujar, el telón en este caso. Tenían que prestar especial cuidado a que el área de la cuadrícula reducida fuese convenientemente proporcional con el área de transferencia, para evitar errores y distorsiones en el diseño. El profesor doctor en geometría de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, Antonio Trindade¹⁵² habla del modo en que este método fue aplicado de forma corriente en los techos planos en Portugal al final del siglo XVI y XVIII. <<Este método tenía la ventaja de economizar tiempo y sobre todo tenía la ventaja de evitar desviaciones y desproporciones en los trazados, pues la referencia regular a la cuadrícula modular permite al artista evitar las desproporciones, bastando con rellenar los módulos aumentados>>.

Como cuenta Trindade, este método utilizado por los pintores del Renacimiento, así como en las representaciones de las arquitecturas ilusorias del período Barroco, constituyen el testimonio de las descripciones y recomendaciones de los tratadistas de la época. Baste citar a Abraham Bosse (1588–1679) e Jean François Du Breuil (1613–1646), antes que lo hicieran Pozzo y Bibiena, entre muchos otros autores franceses e italianos. Du Breuil, incluso, se refiere a este método, que ya era conocido en el Renacimiento, de la utilización de la trama ortogonal interpuesta entre el centro de proyec-

¹⁵² António de Oriol Pena Vazão Trindade, *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, tesis doctoral, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, vol. II, pp. 851-857

ción y el motivo¹⁵³. Andrea del Pozzo, en su *Perspectiva Pictorum*, hace referencia a la utilización de dicha trama ortogonal para la representación de las formas, llamando la atención también a que el objeto que se pretende representar debe ser efectuado siguiendo las reglas de la perspectiva, siendo el paso o transferencia del respectivo diseño para la escala real usando una cuadrícula auxiliar. De esta forma Andrea del Pozzo concilia los dos métodos, uno empírico con el recurso a la cuadrícula y otro geométrico con el recurso de la perspectiva.

Las primeras ideas sobre estas materias habría que ir a buscarlas a los escenógrafos griegos en la representación de las tragedias de Esquilo (525-456 a. de J. C.), vuelve a apuntar el profesor Minguet¹⁵⁴.

Alberti (1404-1472), ya decía, en su *Tratado de pintura*, que “(...) la ciencia es esencial al artista y las artes son aprendidas por la razón y el método. La primera necesidad del pintor es conocer la geometría”. Alberti fue el que introdujo el concepto fundamental de la perspectiva de un cuerpo, como intersección producida por el Cuadro con el cono visual, denominando *costruzione legitima* a la resolución de esta intersección mediante esquemas horizontales y verticales del objeto, cuadro y punto de vista.

Junto con él, Piero de la Francesca (1416-1492), considerado por Vasari (1511-1574), como el más grande de todos los geómetras de su tiempo, situaba el punto principal en la zona más importante del Cuadro. La colocación del punto de vista a poca altura, y la situación de las figuras en primer plano, les da un carácter monumental de gran belleza. Existe en las obras de Piero de la Francesca un misterioso trabajo de pro-

¹⁵³ Jean François Le Dubreil, *La perspective pratique...*, M. Tavernier/F. Longlois, Paris, 1642. Passim.

¹⁵⁴ Enrique Bonet Minguet, *Perspectiva Cónica*, Centro Politécnico de Estudios, Valencia, 1968. p. 18

porciones que son las resultantes de querer otorgar un ritmo al espacio, era además, muy de la época que los números armónicos unificaran el mundo¹⁵⁵.

Sus pinturas de vistas de ciudades logran producir un verdadero efecto de profundidad, mostrando la gran preparación de Piero en esta técnica¹⁵⁶. Una de las consecuencias de la elección del punto de vista muy bajo es la grandiosidad que se logra dar a las figuras en primer plano. También Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) en su tratado: *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive, considerazioni praique (etc.)*, llama la atención sobre este punto, añadiendo además que la perspectiva teatral es en si propia diferente de cualquier otra por su dependencia al palco inclinado del escenario, lo cual obliga a unir los telares paralelos frontales como los que están colocados en escorzo¹⁵⁷.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y transportándonos al trabajo de Manini, se puede observar hasta qué punto Manini es heredero de estos métodos, demostrando la exactitud de las perspectivas de sus telones, analizando el rigor de la representación de la profundidad de sus elementos con algunos ejemplos. Es el caso de las figuras 26 y 29 en las que se demuestra a través de rectángulos circunscritos en las respectivas diagonales el rigor de las perspectivas.

Pero además de la perspectiva cónica patente en sus telones, Manini también hacía uso de la perspectiva aérea para dar la idea de distancia y tamaños, teniendo en cuenta la modificación que produce la capa de aire interpuesta entre los objetos y el

¹⁵⁵ Para profundizar más sobre este tema, ver: Matila C. Ghyka, *El número de oro II Los Ritmos*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1984

¹⁵⁶ Ibídem.

¹⁵⁷ En línea:

http://books.google.pt/books/download/L_architettura_civile_preparata_su_la_ge.pdf?id=DRtJAAAAcAAJ&hl=pt-PT&capid=AFLRE72w4F7JYXaZgLEf8oFNrdWnFitLcmHeMr7_zZ00ZBlhBlWWVdrV6Ompc1PICwCNhKCW092PTSTIDNqePXtt93U5NM2pyQ&continue=http://books.google.pt/books/download/L_architettura_civile_preparata_su_la_ge.pdf%3Fid%3DDRtJAAAAcAAJ%26hl%3Dpt-PT%26output%3Dpdf, pàg. 129. Consultado el 16 de oct. de 14

espectador, alterando los colores y la nitidez de los contornos en relación con las distancias. Usando adecuadamente el claro-oscuro, las sombras, simples, derivadas y compuestas, los brillos y los reflejos.

En cuanto al color, este fenómeno se repite casi paralelamente y a medida que el ilusionismo perspectivo se va desarrollando en la civilización occidental, *el color local* va perdiendo su realidad objetiva hasta que el impresionismo llega a la aniquilación completa del color real de los objetos.

El claro-oscuro de Leonardo (1452-1519), con su célebre *sfumato*, es un paso hacia la negación de los límites de los cuerpos y hacia la visión de las formas, bajo una concepción unitaria en pro de la profundidad atmosférica¹⁵⁸.

Se puede decir que Manini, siguiendo esos mismos pasos, considera la luz como un elemento unificador, un elemento fundamental en la visión total del espacio, siendo considerados tanto los huecos como los mismos objetos como partes importante de todo el campo visual.

Esto es importante sobretodo atendiendo a algo muy sugerente que apunta Minguet, “*cuando se miran los objetos no se puede ver el espacio. Cuando se mueve la mirada, sólo se ven las cosas y los volúmenes de ellas; es necesario fijarla en uno u otro personaje para poder darse cuenta del espacio y del valor de los huecos*”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ BONET MINGUET, Enrique, *Perspectiva Cónica*, Centro Politécnico de Estudios, Valencia, 1968, p. 17

¹⁵⁹ *Ibíd*em, p. 25

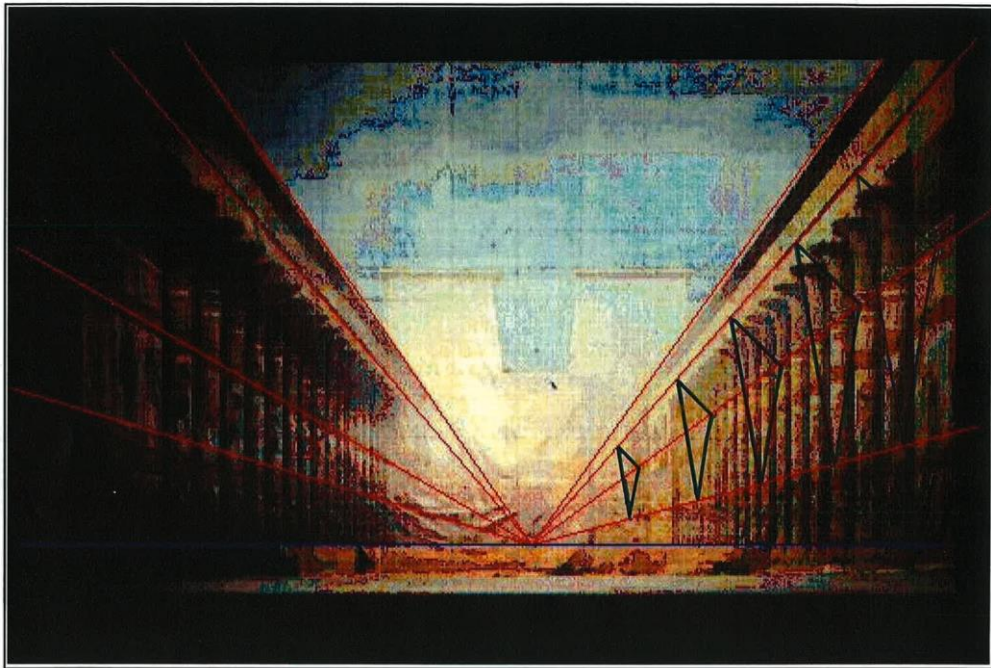


Figura 27: Telón para Aida de Luigi Manini, 10x10,50m. En esta composición podemos observar como la representación de un sistema de rectas paralelas se convierte en un haz de rectas concurrentes en un punto de fuga, definido por primera vez como Punctum concursum por Guidubaldo del Monte (1545-1607)

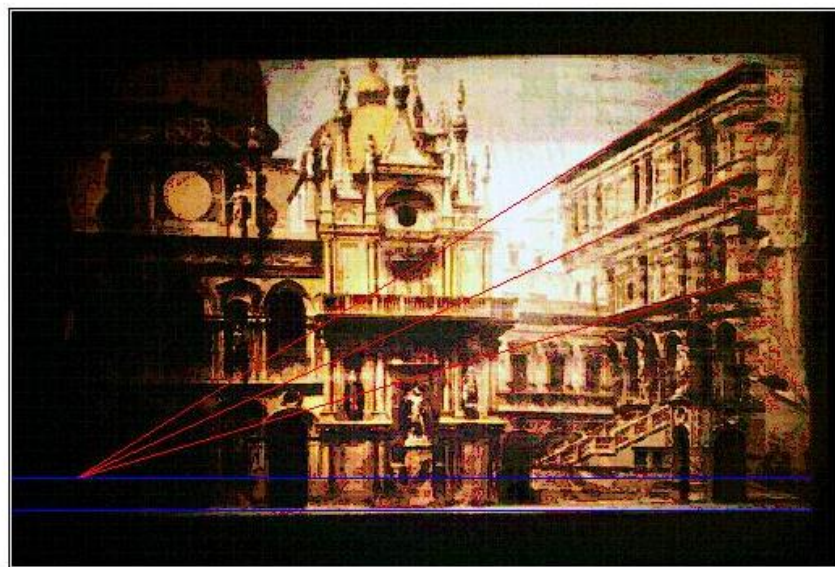


Figura 26: Telón de boca de Luigi Manini, perteneciente probablemente a la ópera "Don Juan"¹, podemos observar aquí una perspectiva oblicua, al modo como solían hacer la familia Bibliena y además un punto de vista relativamente bajo.



Figura 28: Telón de Luigi Manini, Aida, 4º acto, 2ª parte. Donde continúa manteniendo un punto de vista a poca altura y una perspectiva lateral



Figura 29: . Telón de Luigi Manini, ópera Carmen, aquí el punto de vista está en la misma línea de tierra que coincide con la línea del horizonte, lo que le otorga una gran monumentalidad a la composición. Estudio geométrico realizado por la autora.

A partir del perfeccionamiento de los signos formales que pueden, en si mismos actuar de forma subliminal, como símbolos dentro del sistema de visión y la influencia de los decoradores italianos, con abundantes perspectivas e indicaciones de gran profundidad espacial, tanto paisajística como urbana, puede que parezca, que tan solo quedan en eso: la indicación de grandes profundidades de campo; pero cabe además suponer también una función dinámica en las líneas oblicuas de la perspectiva no frontal, es decir, que además de representar horizontales fugantes e indicadores de profundidad, tengan también otro carácter más abstracto y de significación subliminal, esto es la tensión propia de toda posición inclinada con el dinamismo e inestabilidad de lo cambiante. Se dejan en abierto líneas de investigación como el examen de las consecuencias relativas a la composición de la interacción entre la proyección y el efecto de profundidad. Recurriendo al análisis geométrico y compositivo de los telones del São Carlos y tratando de encontrar indicativos de movimiento y dinamismo en el uso de las líneas oblicuas que representan horizontales en la perspectiva, en contraposición al estatismo de la representación frontal, partiendo de que las verticales y horizontales expresan, inmovilidad, frente a la línea transversal que puede presentar ilimitados grados de inclinación. Teniendo en cuenta estas consideraciones se puede observar que también Maniní se servía de estas premisas en sus pinturas, otorgándoles un gran dinamismo.

III.II.- Telones supervivientes

III.II.I.- Un sipario de Manini en Viana do Castelo:

El sipario para la inauguración del *Teatro Sá de Miranda*, el 29 de abril del año 1885 es uno de los pocos telones supervivientes.que existen actualmente y que además de eso se encuentra todavía ubicado en el mismo teatro para el que fue creado. La construcción del teatro se debió a la constitución en el año 1875 de la *Compañía Fomentadora Vianense*, con el objetivo de construir un edificio digno de una sociedad culta e instruida.

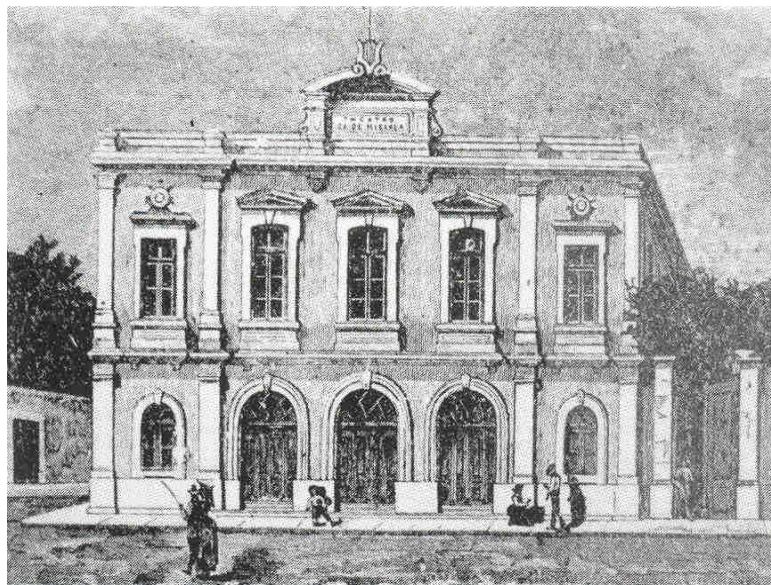


Figura 30: Teatro Sá de Miranda, 1885, dibujo de J.M. Olimpio (Teatro Sá de Miranda, 2006,Foto de Arménio Belo)en O Occidente, Volume VIII). En línea: <http://escavar-em-ruinas.blogs.sapo.pt/tag/viana+do+castelo>. Consultado el 16 de oct. de 2014

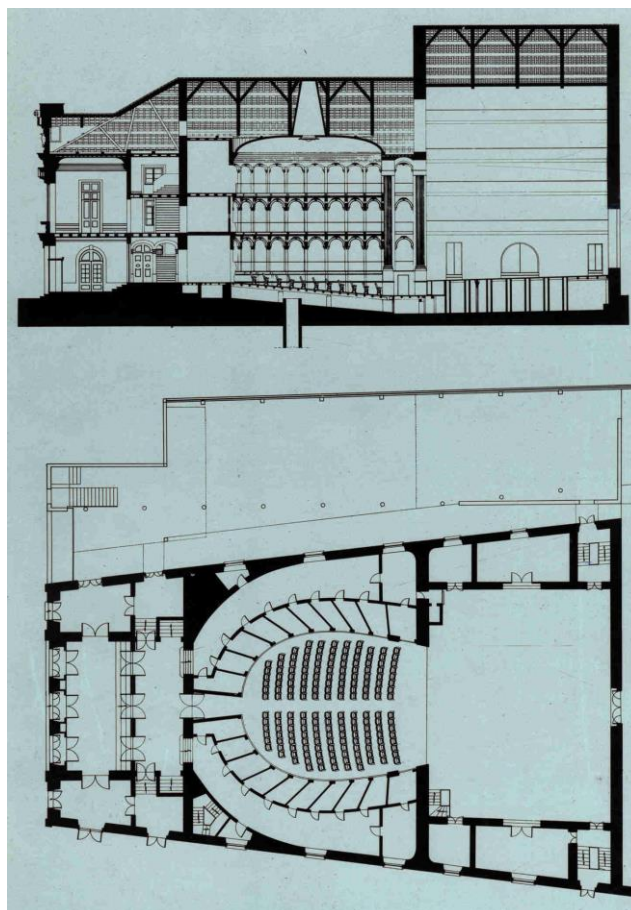


Figura 31: Planta y alzado del Teatro Sá de Miranda en Évora. Imagen facilitada por el Teatro Municipal Sá de Miranda.

El telón de boca fue realizado en maqueta por Manini y pintado por el veterano escenógrafo italiano Hercole Lambertini para la inauguración del *Teatro Sá de Miranda*, en Viana do Castelo.

En el año 1992 se realizó la última restauración de dicho sipario, como nos fue declarado en una entrevista a Ruiz Gonzalvez, actual Director Técnico de dicho teatro. En nuestros días según el mismo Ruiz Gonzalvez, el telón no se encuentra en uso pero sigue colgado en el telar y puede ser observado bajo solicitud al equipo técnico responsable.

Sobre Lambertini se sabe que también era un pintor y escenógrafo de cierta importancia pues solo así se entiende que Luigi Manini le confiase la tarea de ejecutar su creación.

En el *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos (1908) podemos leer que era “*un excelente escenógrafo (...) principalmente en la pintura de paisaje (...) los trabajos que le encargaban eran siempre entregados en la fecha acordada, lo cual es imprescindible para el buen funcionamiento del teatro*”.



Figura 32: Telón de boca de escena del Teatro Municipal Sá de Miranda en Viana do Castelo, 1885. Autoria de Luigi Manini y ejecución de Hercole Lambertini. 10 x 7m. Fotografía de Armenio Belo. Imagen facilitada por Rui Gonçalves.



Figura 33: Trabajos de restauración en el telón de boca del Teatro Municipal Sá de Miranda de Viana do Castelo, 1992. Imagen facilitada por Rui Gonçalves.

Según Rui Gonçalves en un trabajo de su autoría para la licenciatura en Gestión Artística y Cultural¹⁶⁰, este telón ha sido considerado como de segunda categoría si se compara con otros siparios y telones de boca ejecutados por Manini. Teniendo en cuenta sus habituales perspectivas rigurosas, sus excelentes dibujos y vibrantes colores, viéndolo desde ese punto de vista puede dar la sensación de no tener la grandiosidad de aquellos otros pero no son esos los aspectos más importantes a tener en cuenta en el telón de Viana do Castelo, sino más bien el hecho de que es un ejemplo superviviente del trabajo de un gran artista, un maestro en su época que marcó todo un periodo escenográfico en Portugal.

¹⁶⁰ Rui Manuel Carvalho Gonçalves, *Teatro Sá de Miranda. O contributo de Manini*. Trabajo realizado para la Licenciatura en Gestión Artística y Cultural (Historia das Artes Visuais). Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação. Viana do Castelo, 2008, p. 11

Tal y como lo describe de forma resumida Rui Gonzalves¹⁶¹, “(...) *el telón muestra una serie de cortinas sobrepuestas, induciendo al espectador hacia una profundidad falsa, un trompe l’oeil. Existe un juego de colores y tonalidades que crean esa sensación de volumen. Otro aspecto es la creación de una especie de transparencia en medio de la tela, como un tul entre las cortinas rojas revelando un poco lo que hay detrás de la escena.*

También puede observarse la textura sugerida a través de la pintura, provocando la sensación de ser cortinas de terciopelo, característica de casi todos los telones de boca, que en la mayoría de los casos han sido sustituidos por cortinas verdaderas de terciopelo, como lo fue también el telón de boca del Teatro Sá de Miranda y relegando el telón original a una vara olvidada en el telar”

Añade Rui Gonzalvez que lo que importa aquí es que el telón existe y esta en el teatro, pudiendo ser observado por quien lo desee y a su vez garantiza estar en condiciones de asegurar que el actual equipo técnico ha velado por el estado de conservación del mismo.

¹⁶¹ Rui Manuel Carvalho Gonçalves, *op. Cit.* Traducción de la autora.

III.II.II.- Un telón en Évora:

Existe, a su vez otro telón de boca en el Teatro Garcia de Resende en Évora, cuya autoría siempre ha sido atribuida, según la bibliografía existente, a los pintores Antonio Ramalho y João Vaz, quien también pintó el telón de boca del Teatro Dona Amélia de Setubal¹⁶².

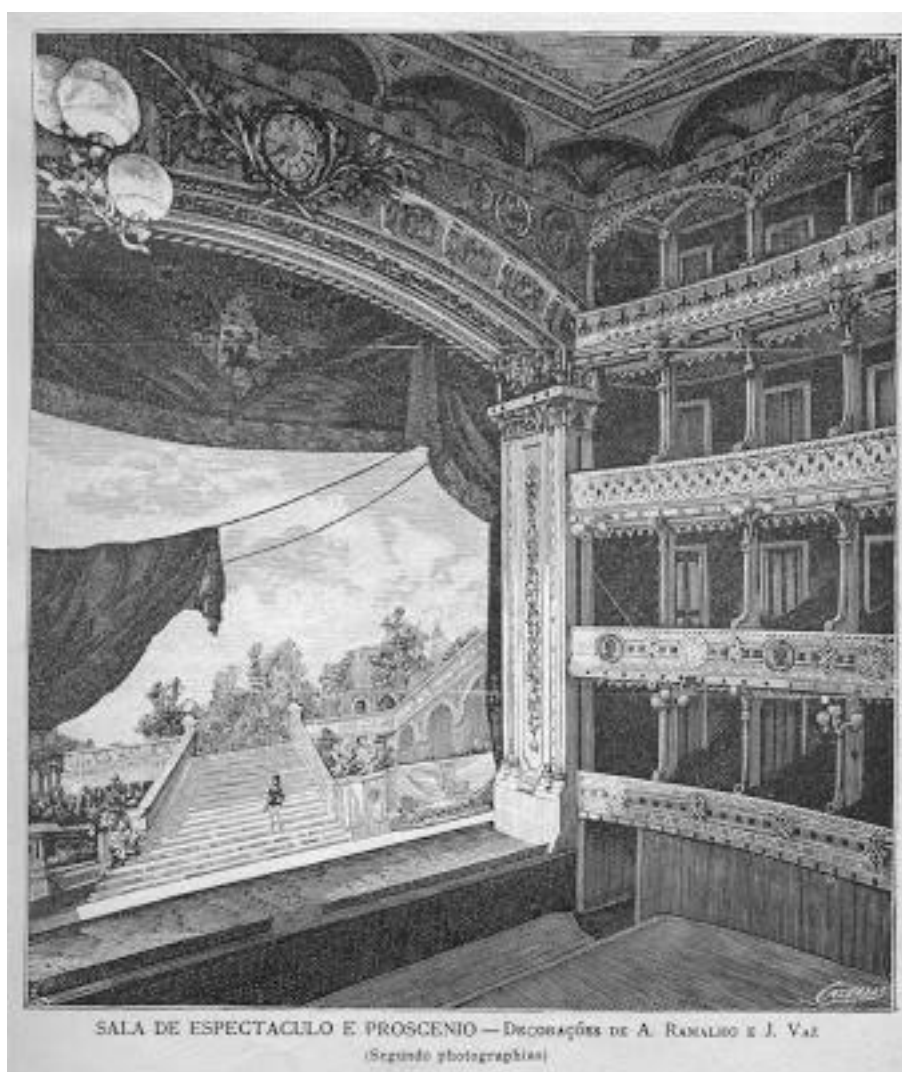


Figura 34: Sala de espectáculos y proscenio. Teatro Garcia Resende , Évora en Occidente, 494, 11 de sept. De 1892, pág. 205. En línea: <http://nestahora.blogspot.pt/2009/12/joao-vaz-trabalhos-em-ocidente-8.html>. Consultado el 16 de oct. de 14

¹⁶² Revista <<Occidente>>, 494, 11 de septiembre de 1892, p. 205. También da fé de ello José Reis Ribeiro en su blog: <http://nestahora.blogspot.pt/2009/12/joao-vaz-trabalhos-em-ocidente-8.html>

Sin embargo, no parece existir lugar a dudas de que su verdadero autor fue Luigi Manini, ateniéndonos al trazo, a la monumentalidad de las estructuras arquitectónicas representadas en él _ el palacio de D. Manuel, en este caso _ y por la vivacidad de los colores integrada a las telas del dibujo, igualmente utilizados en la bambolina régia. Denise Pereira y Gerald Luckhurst en su estudio sobre Manini hacen referencia a este telón asegurando que fue idealizado y ejecutado por Manini en 1892. Se podría colocar la hipótesis de que Manini solo hubiese realizado el dibujo y la ejecución a los otros dos artistas, sin embargo estos investigadores no dejan ni siquiera ese margen de duda.

En cuanto a la fecha se podría adelantar incluso dos años, pues en 1890 el teatro estaba ya preparado para funcionar y en el inventario de sus bienes, realizado en aquel año, constan un telón de boca y bambolina y aparece así: “(...) cinco vistas de escena compuestas por treinta y cuatro piezas (...)”, o sea, la dotación de escenarios que se encargó a Manini para equipar el teatro. En ella estaban cinco vistas, una de campo, otra de una plaza, otra de una prisión, otra de sala rica y otra de sala pobre, incluyendo los telones de fondo, bastidores, diagonales y fondos.

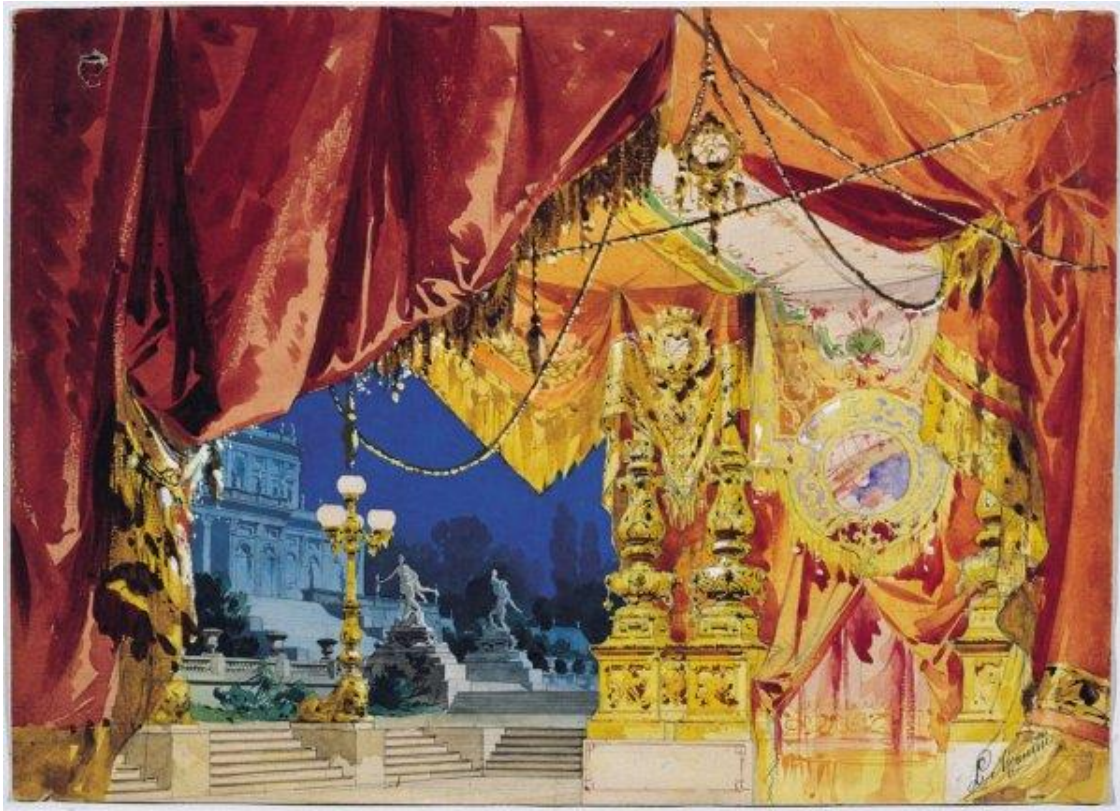


Figura 35: . Luigi Manini, sipario para el Teatro Garcia Resende en Évora, lápiz y acuarela sobre papel, 288 x 402mm. Imagen obtenida del catálogo en línea de la exposición en Italia "Luigi Manini 1848-1936. Architetto e scenografo, pittore e fotografo, Crema, Cittadella della Cultura". <http://www.clponline.it/content/luigi-manini-1848-%E2%80%93-1936-architetto-e-scenografo-pittore-e-fotografo>. Consultado el 16 de oct. de 2014



Figura 36: Telón de boca del Teatro Garcia Resende en Évora. En línea: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/teatro-garcia-de-resende.html#.VD-y8luG-L0>. Consultado el 16 de oct. de 2014

CONCLUSIONES.

INTRODUCCIÓN. La idea básica que fundamenta esta tesis, es el grado de atención que ha infundido en las instituciones responsables, el desarrollo de la representación espacial escénica y su evolución a lo largo de la historia hasta nuestros días, ultrapasando o no, su carácter efímero. Para ello decidimos centrarnos en el trabajo escenográfico de Luigi Manini, escenógrafo singular y de gran repercusión para la escenografía portuguesa.

La historia de la escenografía en Portugal lamentablemente y como parece ser norma general, no dispone apenas de estudios. Sabemos que siempre ha sido un arte muy poco cuidado, debido a su carácter efímero y la dificultad que conlleva su conservación.

Es sabido que en Portugal, como en todas las demás naciones europeas, la contribución italiana en el área de la escenografía fue de gran importancia hasta el final del siglo XIX. Lamentablemente continúa resultando difícil documentar el alto nivel al que este arte llegó en Portugal antes de la abertura del *Teatro São Carlos*.

Para lograr el objetivo de contribuir al conocimiento de la evolución de la pintura escenográfica en Portugal, se ha pretendido alcanzar dos objetivos concretos. Uno, acercarse a la difícil tarea de documentar el alto nivel al que el arte de la escenografía llegó en Portugal, otorgando su verdadero valor a la pintura de telones del escenógrafo Luigi Manini. Y otro, informar en la medida de lo posible de la suerte y destino de aquellos viejos siparios.

El primero se cree logrado con la consecución y desarrollo de los capítulos que constituyen la primera y la segunda parte de la tesis, donde se desarrollan los temas de la escenografía en Portugal antes y después de la apertura del *Teatro de Sao Carlos* y sobre la vida y obra de Luigi Manini en los teatros de *Sao Carlos* y *Dona María II*, así como con el análisis geométrico de algunos de sus telones. El segundo, a lo largo de los capítulos que constituyen la tercera parte del trabajo.

Sin embargo, no han sido pocas las limitaciones encontradas. En un principio fue por la falta de bibliografía específica. Cuando se comenzó este trabajo en 2002 todavía no se había realizado la exposición internacional en la *Quinta da Regaleira* sobre la vida y obra de Luigi Manini. La cual solo fue realizada en el año 2006 y por consiguiente la publicación de su catálogo que se convirtió en un documento importante en lo que a los datos sobre la vida del artista se refieren, ya que todo su legado fue donado por él mismo a la Biblioteca de Crema en Italia.

Hasta ese momento solo se disponía de las diapositivas de los telones encontradas en el teatro y de las publicaciones de Pereira Dias, *Cenários do Teatro de Sao Carlos* y *Cenógrafos italianos em Portugal*. Fue por tanto obligado buscar en otras fuentes, periódicos y revistas de la época, lo que hacía muy lenta la investigación y no aportaban suficiente material para los objetivos pretendidos.

En el año 1934 se cierra el *Teatro de São Carlos* por orden del Gobierno con el objetivo de realizar obras importantes de reparación y mantenimiento. Este hecho constituyó una ocasión ideal para la realización de un inventario. Se aprovechó igualmente para la reparación y organización de todo el material de escena que se encontraba en el teatro. El 21 de abril de 1934 el Gobierno portugués nombra una comisión inserta en el *Diário do Governo* del 7 de noviembre, que cuatro años más tarde, sería disuelta y alabada tras la conclusión de sus objetivos. Anteriormente a esta fecha, solamente se había realizado un único inventario en el año 1919. Por tanto en cuanto a lo que se refiere a la parte teórica será una referencia para nuestro estudio ese catálogo, junto con el realizado en el año 2006 a propósito de la mencionada exposición sobre Luigi Manini en la *Quinta da Regaleira*, en Sintra. Así como las fuentes a las que se hace referencia en los mismos.

El presente trabajo queda dividido en dos partes de carácter teórico y otra tercera de carácter empírico. La primera nos introduce en el contexto histórico, centrando nuestra atención en el tema de la escenografía en Portugal, antecedentes históricos, teóricos y empíricos. Se hizo una descripción de las acciones preliminares en que se basaba la investigación y aquellos aspectos que se pudieran considerar como puntos de partida de la misma. El objetivo era presentar y situar a grandes rasgos el tema de la investigación. Para lograrlo se comenzó por ofrecer las indicaciones generales necesarias que permitieran a continuación abordar con mayor facilidad la materia del trabajo, comprender la concepción del tema y la manera en que se iban a tratar. La segunda parte se sumergiría en la vida y obra del escenógrafo en que se pretendía centrar estudio, el escenógrafo italiano Luigi Manini (1848-1936). En la tercera se hizo un análisis geométrico de alguna de sus obras y se informó sobre la situación actual de algunos de los telones supervivientes.

PARTE I: LA ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL ANTES DE LA APERTURA DEL *SAO CARLOS*.

El tema de esta primera parte en general, requeriría de estudios mucho más profundos en fuentes primarias que recopilasen material demasiado disperso hasta este momento, lo que daría un interesante trabajo para futuras investigaciones. Se dejan abiertas, por tanto, algunas otras líneas de investigación que no están dentro de los objetivos de este trabajo.

Capítulo I: *La escenografía en Portugal antes de la apertura del São Carlos*, donde fue obligado ya desde ese momento acudir a la escenografía italiana y su contribución en Portugal. Aquí el objetivo era centrar la atención en la escenografía de este país desde los siglos XVII y XVIII, donde, al igual que en las demás cortes europeas, se movían grandes sumas de dinero para lograr la fantasía en espectáculos de gran aparato litúrgico, destinados al aleccionamiento del pueblo.

Sin embargo con el rey D. José (1714-1777), gran aficionado a la ópera, ese entusiasmo alcanzó su culmen con la creación de la *Real Ópera do Tejo*, destruida en el terremoto de 1755 y construida por Giovanni Carlo Galli Bibiena, hijo de Ferdinando Bibiena, fundador de la famosa dinastía de escenógrafos.

En un inicio, la búsqueda se realizó en los fondos de la Biblioteca Nacional, en el *Arquivo Nacional da Torre do Tombo* y los fondos del *Teatro de São Carlos*. Los resultados de esa búsqueda no fueron demasiado extensos pero fueron encontrados, al menos, los datos fundamentales para la redacción del capítulo.

Capítulo II: *Un teatro para la grandeza del reino*. En este capítulo el debate gira alrededor de la apertura del *Real Teatro de São Carlos*, después de que el país sufriera la catástrofe del gran terremoto de 1755, la nación tardó en recuperarse de su postergación. Solo en 1792, un grupo de negociantes y capitalistas deciden edificar un teatro lírico con la grandeza y la dignidad correspondientes a la gloriosa tradición de mitad de siglo.

La elaboración del proyecto fue confiada al notable arquitecto portugués José da Costa e Silva (1747-1819) y quedó como uno de los ejemplares de tipo arquitectónico *Sighizzi-Bibiena* donde podemos concluir que el teatro como lugar arquitectónico estaba perfectamente direccionado a responder a un tipo de escenografía que se ajustaba a un marco de signos y convenciones determinadas para la obtención de ilusiones arquitectónicas y, por extensión espaciales, a través de la pintura de escena. La idea era crear espacios monumentales y fantásticos que conectasen el espacio irreal con la arquitectura del espacio real. La visión correcta de la perspectiva se percibía desde un punto concreto, el llamado *Ojo Príncipe*. Llamado así por ser el lugar donde se sentaba el rey.

Capítulo III: La escenografía en el *São Carlos*. Quisimos presentar aquí el marco socio-histórico de los años dorados de la escenografía en el *Teatro de Sao Carlos*. La era del ochocientos fue una era de innumerables controversias socio-políticas. A nivel ideológico como a nivel técnico, el mundo del espectáculo siguió la misma evolución. La iluminación de los teatros pasó del petróleo al gas y seguidamente a la electricidad. A partir de la década de los ochenta, los mecanismos teatrales fueron constantemente perfeccionados y su aplicación en la creación de la ilusión escénica se hizo indispensable. Simultáneamente, se verificó un acentuado aumento de la clase obrera y artesana cada vez más cualificada a nivel técnico y artístico para responder a las exigencias del progreso y de la burguesía, que imponía el realismo como límite y exigía del arte y de los artistas este conformismo.

También aquí, en este capítulo, se ha procurado hacer un elenco de los escenógrafos que pasaron por este teatro desde su inauguración. Datos que se encuentran recopilados en la obra de Pereira Dias, *Cenários do Teatro de Sao Carlos* y que deja abierta innumerables líneas de investigación para el desarrollo de la historia de la escenografía en Portugal.

Capítulo IV: Rambois y Cinatti. No se podía dejar de considerar la importante contribución que significó la obra de estos dos escenógrafos que trabajaron durante más de cuarenta años en el *Teatro de Sao Carlos*, desde 1834 hasta 1879, año en que Luigi Manini llega para substituirles.

De estos dos celebres artistas se dice que dieron gran apogeo a la escena del teatro, elevando el arte escenográfico a su más elevado grado. Lamentablemente ya no se encuentran apenas restos de sus obras y sería de justicia dedicarles un profundo estudio que lograra devolverles su reconocido esplendor. Se debe recordar que fueron ellos quienes, más de una vez, habían propuesto al Gobierno la creación de una escuela práctica de perspectiva y pintura escenográfica. Propuesta que siempre fue ignorada. Se piensa que probablemente, alguno de los telones guardados en el Museo del Teatro de Lisboa podría pertenecer a estos dos artistas, que por su parte, trabajaron siempre en conjunto, uno más especializado en los paisajes y el otro en las arquitecturas. Pero esto requeriría hacer un avanzado estudio donde se pudiera tener acceso a tales siparios para poder desplegarlos y proceder a un minucioso análisis.

Capítulo V: *El Teatro de São Carlos en el siglo XIX*. El objetivo de este capítulo fue continuar familiarizándonos con el panorama social e cultural de Lisboa en el siglo XIX proporcionando el contexto que sirvió de marco a la realidad social, artística y tecnológica que rodeaba al *Teatro de São Carlos* durante ese siglo. Para la realización de este capítulo se tuvo en cuenta el estudio de Mário Vieira de Carvalho, “*Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fim do séc. XVIII aos nossos dias*”. Con este estudio Carvalho nos presenta el punto de vista dominante entre los espectadores de dicho teatro.

En el siglo XIX, la estructura de la ópera en Portugal estaba cada vez más unida al desarrollo de la burguesía comercial. La eclosión de la revolución de 1920 no repercute, sin embargo, en un replanteamiento del teatro con fines educativos o iluministas. En vez de considerar la eficacia de la ópera en el sentido de las luces, de reanudar una función educativa, se regresa a una concepción oficial de la ópera solo tolerada como diversión, constituyendo el regreso a ideas profundamente enraizadas en el antiguo régimen.

PARTE II: LUIGI MANINI, ESCENÓGRAFO Y OBRA

En esta segunda parte el interés se ha centrado en la persona de Luigi Manini y su obra. Éste artista llega a Lisboa en 1879 para sustituir, como ya dijimos, a la pareja de escenógrafos, Rambois y Cinatti y sucederles como escenógrafo titular.

Se ha querido restringir el objeto de estudio a la obra de Luigi Manini realizada en el *São Carlos* de Lisboa durante los años 1879, año en el que comienza a trabajar en dicho teatro hasta 1895, cuando abandona su cargo como escenógrafo titular del mismo. Pretendiendo que este trabajo de investigación fuera una tesis básicamente monográfica. Sin embargo, no se ha querido perder de vista, claro está, el panorama histórico social que la define dentro de un campo específico de las artes, que en este caso es el de la escenografía. Ha sido obligatorio, sin embargo, centrar también el interés en algunos de los trabajos que realizó fuera de este teatro, como en el *Teatro García de Resende* en Évora y en el *Teatro Sá de Miranda* en Viana do Castelo, por ser los únicos supervivientes que todavía se encuentran colgados de sus telares originales y pueden ser vistos por el público.

Capítulo I: *Breve Presentación Biográfica de Luigi Manini (1848-1936)*. El objetivo aquí fue determinar los límites cronológicos y geográficos del estudio. Siendo conscientes de que para hacer una investigación seria sobre la vida de Luigi Manini, sería necesario la consulta de fuentes que se encuentran, unas, fuera del alcance de este estudio y otras todavía por sistematizar en fuentes primarias en Portugal. No se ha pretendido, por tanto, profundizar en la biografía de Luigi Manini, sino más bien usarla como contexto que explique su personalidad creadora y su obra.

En cuanto a la información biográfica en general, el interés se ha ceñido principalmente a lo expuesto en el catálogo de la Exposición Internacional celebrada en el año

de 2006, y al estudio realizado para el mismo basado en el << Fondo Manini>> descubierto en Crema. Creemos que gracias a las investigaciones realizadas por Denise Pereira y Gerald Lockurst que se han tenido muy presente para la realización de este capítulo, el objetivo pretendido ha sido alcanzado sin dificultad.

Capítulo II: *El Fondo Manini*. Manini quizás ya intuía que su obra escenográfica estaba condenada al olvido como ya lo había estado la de sus antecesores. Esto se puede afirmar porque en un empeño personal de conservar la memoria de sí mismo, compiló cuidadosamente durante 40 años de trabajo un legado documental rico gráficamente y bastante completo, que él mismo legó a la *Biblioteca di Crema* en diciembre de 1925. Su descubrimiento como documento inédito es un hecho de relevancia histórico-cultural, que contribuye a dar una nueva lectura al arte de la escenografía y la arquitectura ochocentista en Portugal.

Durante tres años los autores del artículo <<El Fondo Manini>>, Denise Pereira y Gerald Lockurst, se dedicaron a la organización y clasificación de este fondo que hasta el momento aunque bien conservado se encontraba sin catalogar. Su correcta clasificación exigía una investigación histórica minuciosa que, por su fuerte componente gráfico y el hecho de estar en relación con obras realizadas fuera de Italia, conllevaba algunas dificultades que tendrán que seguir siendo salvadas en futuras investigaciones, pues pocos documentos existen en Portugal que muestren la faceta humana de este polifacético artista.

Si a nivel arquitectónico los principales indicadores fueron encontrados con relativa facilidad por los estudiosos de este fondo, ellos mismos afirman que en relación a las obras escenográficas y decorativas se encontraron con mayores condicionantes, ya

sea por la acentuada fragilidad de los objetos de estudio como por la inexistencia de una relativa documentación institucional en relación a los mismos.

Aunque el trabajo de esta investigación comienza en el año 2002, desde el inicio fueron encontradas bastas lagunas por cubrir. Únicamente cuando los dos investigadores mencionados comenzaron a trabajar sobre el Fondo Manini, en Italia y se proyectó una exposición internacional bajo la autoridad municipal de Sintra y Crema, con la curaduría de la *Fundação Cultursintra* y del *Museo cremasco*, en mayo del 2004 en la *Quinta da Regaleira*, ha ido en aumento el deseo de los especialistas por aumentar el conocimiento sobre la personalidad artística de Luigi Manini. Síntoma de ello es la primera tesis de laurea realizada en el Politécnico de Milán por la Dr. Gaia Piccarolo¹⁶³, bajo la dirección de la Prof. Giuliana Ricci, así como la inclusión de Luigi Manini dentro del programa de investigación del Politécnico de Milán bajo la dirección de la ya mencionada profesora.

A este respecto se pretende que este estudio sea una contribución más a la investigación desde Portugal, con el principal objetivo de su divulgación también en el medio académico español, sirviendo también como documentación válida para futuros proyectos de recuperación patrimonial escenográfico. Hay sin embargo que admitir las limitaciones ya que sin la consulta de ese fondo este estudio no queda del todo completo ya que una gran parte de la pintura escenográfica, de carácter efímero, fue realizada después del debut, para su recuerdo personal, así como el hecho de que Manini escogió la técnica fotográfica para conservar su memoria. La relativa escasez de material gráfico que existe en Portugal proporciona un valor incrementado al fondo descubierto en Crema, teniendo en cuenta

¹⁶³ Op. Cit.

que completa y amplía el estudio de las obras arquitectónicas y escenográficas todavía hoy existentes en Portugal.

Capítulo III: *Formación Académica y autodidacta*. Se pretendía aquí llamar la atención sobre la personalidad creadora de Manini y su carácter reconciliador, ya no solo entre estilos revivalistas, sino también entre culturas y entre diferentes áreas de expresión artística, como fue la pintura, la arquitectura y la fotografía además de la escenografía. El aspecto más característico en la formación de Luigi Manini es el cariz autodidacta que acompaña el ejercicio de su experiencia artística. Manini fue alternando entre su breve estancia en la Academia de Brera y el conocimiento de índole tradicional, fundado en el aprendizaje entre discípulo y maestro, dentro del ámbito de la práctica de los talleres de pintura y de escenografía.

Capítulo IV: *La Academia De Brera*. En ste capítulo se continúa con el propósito de seguir especificando el problema investigado. Manini frecuentó la Academia en una época de importante transición cultural. Más que en cualquier otra altura, la era del ochocientos obligó a los arquitectos a proyectar la ornamentación decorativa exigida por el exotismo de los revivalismos estilísticos.

Más tarde, ya en Portugal, con las monumentales obras arquitectónicas de Manini, el *Palace Hotel de Buçaco* y la *Quinta da Regaleira*, este artista quedó definitivamente ligado a la interpretación del estilo manuelino. La particular aplicación que hizo de sus valores escenográficos al plano de la arquitectura le consolidó también como una destacada personalidad en el medio cultural portugués de la segunda mitad del ochocientos.

Cabe preguntarse si, en el supuesto caso en que la escuela de escenografía, pretendida por Rambois y Cinatti, hubiese sido creada. ¿Hubiera tenido Portugal un mayor

avance en el arte escenográfico nacional, creando un propio estilo portugués de escenografía?

Capítulo V. *La herencia de Alessandro Sanquirico*. Se continúa aquí describiendo pormenorizadamente el objeto y el marco o contexto más amplio en que se inserta la investigación. En la centuria del ochocientos, las artes escenográficas eran ejecutadas por profesionales según técnicas claramente definidas por la tradición de los grandes escenógrafos románticos, como el uso de la perspectiva y el *trompe l'oeil*. La formación del escenógrafo se hacía de forma tradicional en el cenáculo del teatro, donde se aprendían todos los secretos de la profesión. Las escenas eran adaptadas a la didascálicas del espectáculo y a las contingencias físicas y económicas de los teatros, creando la ilusión a través del realismo escénico y garantizando la unidad de la *mise-en scène*. En esta pequeña sociedad tradicional, los aprendices o alumnos, en virtud de la estrecha colaboración entre los teatros y las academias, pasaban con el tiempo a colaboradores, socios en las empresas teatrales y, eventualmente, a substitutos del escenógrafo titular. De forma indirecta, a través de Carlo Ferrario, Luigi Manini aprendió en el teatro la Scala los métodos de perspectiva enseñados en la *Accademia di Belle Arti* de Milán.

Capítulo VI: *Comienzos como escenógrafo*. El *Teatro Sociale di Crema*, representó el inicio de su carrera escenográfica. Le llamaron para realizar algunos telones escenográficos para la época de la estación lírica carnavalesca de 1871-72, donde aplicó a la tela los conocimientos adquiridos en su breve pasaje por Brera. De Bellini a Donizetti, de Mozart a Meyerbeer, pasando por Bizet, Massenet y por los míticos compositores contemporáneos Richard Wagner y Giuseppe Verdi, Luigi Manini pintó durante toda su vida escenas que animaron los palcos líricos de Milán, Turín, Roma, Marsella, Lisboa, Oporto, Funchal, Évora, y Viana do Castelo. En Lisboa se relacionó con artistas

y dramaturgos portugueses, trabajando en las compañías de mayor prestigio de la capital. En conjunto, hay documentadas una amplia centena de espectáculos, entre óperas, ballets y dramas que Luigi Manini llevó a escena con pinceladas firmes dignas de un auténtico artista

SU CARRERA EN PORTUGAL: En un principio este artista se encontró con fuertes reticencias por parte del público y de la crítica que encontraban su paleta pictórica intensamente brillante al compararlo con la obra de sus antecesores, Rambois y Cinatti, pero no tardó en imponerse por la radiante vivacidad de su técnica pictórica.

Capítulo VII: *Resistencia inicial del público*. En Lisboa, trabajando solo y lejos de sus camaradas del gran taller de la *Scala*, los primeros tiempos resultaron de difícil adaptación para el joven escenógrafo, pero sus expectativas todavía tendrían que sufrir un duro golpe. El estreno de la *Africana* en la noche del 29 de Octubre de 1879, cuando el *Teatro de São Carlos* por fin abrió sus puertas, fue desastroso. El telón fue pisoteado y las escenas despreciadas por un público habituado a las fórmulas pictóricas de la ilustre pareja de escenógrafos italianos Rambois y Cinatti, que durante tres décadas dominaron el teatro portugués. Manini recurría a los esbozos del palco milanés, incluyendo varias de las escenas que hicieron célebre a Carlo Ferrario. Sin embargo, la que parecía a primera vista una opción más segura, sorprendentemente resultaba menos eficaz en el *São Carlos*. El 27 de Marzo de 1880, Manini logró, finalmente el primer éxito que le sirvió de estímulo para renovar el contrato con el empresario Freitas Brito y con el *Teatro de São Carlos*. A partir de la década de los ochenta la fama de Luigi Manini se extiende por fin por el país y definitivamente es consagrado como el gran escenógrafo de la segunda mitad del ochocientos.

Capítulo VIII: *Rosas & Brazão y el teatro Dona Maria II*. La ciencia de la puesta en escena fue una de las grandes conquistas de la compañía Rosas & Brasão, en el teatro *D. María II*. Esa fue otra de las grandes contribuciones para la evolución del teatro portugués, el extremo cuidado que ponían en escena en sus espectáculos. En octubre de 1880, Manini inició una larga y estimulante relación con esta compañía que supuso una revolución para el aletargado teatro dramático portugués. Contando con el talento de nuestro artista, la compañía puso en escena una serie de grandes éxitos importados de París que Manini pintó con la misma exactitud y rigor de las producciones originales.

Manini significó el fin de una época con la consecución de los conocimientos heredados de los Bibiena y el principio de otra, que comenzó gracias a las rigurosas puestas en escena de cariz casi simbolista con la compañía *Rozas & Bração*. Con un significativo atraso respecto a los teatros europeos, el arte dramático comenzaba a ajustarse a los parámetros modernos.

Capítulo IX: *Las obras de Alfredo Keil*. En las últimas décadas del siglo, el debate europeo se centró en los conceptos de la obra total y de artistas completos. Tal como Carlo Ferrario y algunos de sus más destacados discípulos, Luigi Manini, nos dice Denise Pereira, fue un artista completo, habiendo pintado con la misma maestría, los paisajes, los interiores y las arquitecturas, en detrimento de la fórmula común de especialización de los bastidores teatrales.

La relación con el maestro Alfredo Keil (1850-1907) completó la experiencia iniciada por Manini con la compañía *Rosas & Brazão* y dio ánimo a su carrera de escenógrafo, en una altura en que los teatros de *S. Carlos* y de *D. Maria II* comenzaban a acusar señales de acentuada crisis financiera. Alfredo Keil, uno de los principales representantes del espíritu lusitano y del problema centrado en las cuestiones de identidad

nacional, buscó naturalmente para la inspiración de sus óperas, textos y leyendas portuguesas. *D. Branca*, el drama lírico basado en el poema homónimo de Almeida Garret, exponente del teatro romántico, consta de un prólogo, cuatro partes y siete cuadros, que le brindaron a Manini una gran libertad de interpretación estilística aproximándose a la corriente verista en la que Keil se encuadraba.

IIIª Parte: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA PINTURA ESCENOGRAFICA DE LUIGI MANINI:

Capítulo I: *Análisis geométrico*. Se ha procurado hacer un breve análisis de las perspectivas de algunas de sus pinturas para demostrar la exactitud y el rigor de los trazados buscando clasificar el grado de erudición y encontrar estadios evolutivos en su obra. Sin embargo la ausencia de unos criterios de clasificación de los telones según su fecha impide demostrar al menos tales estadios. En relación al grado de erudición se ve ampliamente demostrado en la mayoría de sus pinturas.

A partir del perfeccionamiento de los signos formales que pueden, en sí mismos actuar de forma subliminal, como símbolos dentro del sistema de visión y la influencia de los decoradores italianos, con abundantes perspectivas e indicaciones de gran profundidad espacial, tanto paisajística como urbana, puede que parezca, que tan solo quedan en eso: la indicación de grandes profundidades de campo; pero cabe además suponer también una función dinámica en las líneas oblicuas de la perspectiva no frontal, es decir, que además de representar horizontales fugantes e indicadoras de profundidad, tengan también otro carácter más abstracto y de significación subliminal, esto es la tensión propia de toda posición inclinada con el dinamismo e inestabilidad de lo cambiante.

Capítulo II: Telones supervivientes. Aquí el objetivo fue investigar en la medida de lo posible los telones que aún se encuentran en los teatros. Ninguno de ellos está activo pero al menos si en sus telares de origen, lo que quizás suponga su mayor garantía de conservación. Se trata de dos telones, uno, el sipario para la inauguración del *Teatro*

Sá de Miranda, el 29 de abril del año 1885. El otro es un telón de boca para el *Teatro Garcia Resende*, de Évora.

Finalmente hay que recordar que tras la salida de Manini como escenógrafo titular del *Sao Carlos* en 1895, la escenografía de ese teatro entra en rápida decadencia. Los escenarios pasan a ser encargados a talleres o a escenógrafos eventuales cuando no los traían las compañías contratadas en su programación. Además caen en desuso los escenarios de telas pintadas para dar lugar a los de papel. Podemos por tanto afirmar que con Manini acaba de extinguirse el periodo de influencia, que durante dos siglos proyectó el arte italiano sobre la escena portuguesa.

En cuanto al patrimonio escenográfico de Luigi Manini y aquellos pintores que le sucedieron, quedaban en 1934, como ya se ha dicho, cerca de trescientos escenarios, ahora solo quedan unos cuarenta en el Museo del Teatro de Lisboa, en proceso de catalogación y fuera del alcance del público por la dificultad que supone su exhibición debido a sus dimensiones.

El propósito perseguido del trabajo en general, ha sido, a través de esta valoración histórica y artística de la obra escenográfica de Luigi Manini, contribuir al conocimiento de la evolución de la pintura escenográfica en general y en particular en nuestro país vecino, Portugal. Con la optimista expectativa de crear algún interés por la revalorización de este arte que continúe estimulando siempre a nuevas producciones teatrales de elaboración nacional.

Si la génesis de esta investigación tenía un carácter considerablemente afectivo con la escenografía que se remontaba a mis años de juventud en el Gran Teatro de Córdoba, en España, este trabajo ha servido de vínculo para crear nuevos lazos con la historia del país donde habito desde hace quince años y donde sigo admirando el trabajo de

los escenógrafos y técnicos de la escenografía que trabajaron y trabajan en él, elaborando el entorno material de cualquier acción dramática.

Un aspecto que podemos considerar positivo es el hecho de los telones encontrarse por fin en el Museo del Teatro de Lisboa, donde esperamos se esté realizando una correcta catalogación de los mismos por autores, obras o fechas. Así mismo confiamos que las condiciones físico-ambientales estén siendo las adecuadas para su conservación y sea investigado en breve algún sistema de presentación al público, dado el interés que supondría para los estudiosos del tema conocer la pericia de los pintores escenógrafos que trabajaron para esta nación.

En el *Teatro de São Carlos*, la ilusión era consustancial a lo que había de teatral en el modo de vida romántico. La ilusión no era entendida como una entrada en el mundo de los sentimientos auténticos ni de la espontaneidad, lo que sería el presupuesto del concepto del teatro iluminista. Portugal seguía una tradición en la que el iluminismo no llegaría a penetrar en el teatro frecuentado por las élites.

Solo en el ámbito de la puesta en escena podría decirse que las ideas de Vitruvio, difundidas por el Humanismo primero y más tarde por el Renacimiento, se encuentran estrechamente ligadas a su interés por el teatro como lugar arquitectónico. No son pocos los tratadistas que en sus obras sobre perspectiva, reservan una parte de su producción a la escenografía, destinada a la obtención de ilusiones arquitectónicas y, por extensión, espaciales. Por citar algunos ejemplos tenemos a Daniele Barbaro, Vignola, Giovanni Paolo Lomazzo, Scipione Chiaramonte, Guidobaldo del Monte entre otros, incluyendo entre ellos, por supuesto, la importantísima influencia de la dinastía Galli Bibiena, hasta finales del XVIII.

En los años ochenta del siglo XIX, la estructura de comunicación en el *Teatro de São Carlos* comienza a ser contestada. Gradualmente se le va oponiendo la herencia del teatro iluminista por vía wagneriana _escritos revolucionarios y modelo ideado por Bayreuth.

El París de finales del siglo XIX representaba para Lisboa el modelo de desarrollo para la *Regeneração* y el *fontismo*¹⁶⁴. Tanto en Portugal como en París el abismo entre el *Grand Monde*, que era quien creaba la ilusión de progreso y la masa del pueblo

¹⁶⁴ *Fontismo* es el nombre dado, en la historia de Portugal, al período que siguió a la Regeneración y a la consiguiente disminución, aunque temporal, de la inestabilidad política crónica que vivía la monarquía constitucional portuguesa. El período estuvo marcado por acciones de fomento de obras públicas y por un intento de modernización de las infraestructuras del país. La designación "fontismo" deriva del nombre de Fontes Pereira de Melo, la figura política que lideró el período. <http://es.wikipedia.org/wiki/Fontismo>, consultado el 3 de marzo de 2014

que sufría las diferencias sociales en su realidad cotidiana, se iba haciendo cada vez más profundo. En este sentido el *Teatro de São Carlos* era el gran almacén de ilusión donde se abastecía la clase que ostentaba el poder.

El taller de escenografía funcionaba como un puente entre esos dos mundos paralelos, por un lado el trabajo desenfrenado y la aplicación de los conocimientos de la antigua herencia de los Bibiena, por el otro, el mundo de la fantasía que conquistaba al público.

Como sabemos, la cualidad más importante del escenógrafo consiste en poseer una mirada imaginativa, como nos dice Palmela Howard,¹⁶⁵ que le permita transformar los hechos en ficción. En este sentido Manini nos ofrece un caudal abarrotado de imaginación en su trabajo tanto escenográfico como arquitectónico. Permittedose mezclar la pintura con la lectura, integrando a su vez todo un trabajo en equipo con otros pintores ayudantes, en conjunta colaboración. Sabiendo con certeza establecer prioridades, decidir el cuándo, el cómo y dónde, de infinidad de tomas de decisiones para que el resultado estuviera pronto en el momento justo.

Trabajador incansable, sabiendo sin duda, que una escenografía no está completa hasta que el intérprete entra en el escenario, conformando el resultado de una síntesis perfecta de todos los elementos del espectáculo teatral. Comprendiendo a la perfección las potencialidades, ya no solo del espacio vacío real sino también del virtual, es decir, aquel que atraviesa el telón pintado.

A pesar de la producción desenfrenada y los plazos siempre apurados, que obligaban a utilizar métodos más empíricos que facilitasen la rapidez de la producción y en consecuencia de la representación, es interesante apreciar, como el rigor perspectivo no

¹⁶⁵ HOWARD, Pamela, *What is Scenography?*, University of the Arts, Routledge, London 2002 (segunda edición 2009)

parece verse afectado, al contrario de lo que ocurría en la pintura de caballete en Portugal, salvando pocas excepciones¹⁶⁶.

Aunque el *Teatro de São Carlos* se mantuvo totalmente ajeno al movimiento renovador de las artes escénicas que trajo consigo el siglo XX _tengamos en cuenta, por ejemplo, que los avances eléctricos y mecánicos del palco solo entraron en la escenografía portuguesa ya entrado el siglo. Podemos afirmar que Manini significó el fin de una época con la consecución de los conocimientos heredados de los Bibiena y el principio de otra, que comenzó gracias a las rigurosas puestas en escena de cariz casi simbólico con la compañía Rozas & Bração.

Después de la Contra-Reforma, o sea, a partir del siglo XVI, con la consecuente condena del exceso de humanismo clásico y hasta el siglo XVIII, se encuentran obras en Portugal donde se da una preocupación espacial, con sus respectivas sugerencias de profundidad, pero aun así, repleta de errores. Esta falta de rigor perspectivo se mantiene patente prácticamente en toda la pintura de caballete realizada hasta finales del siglo XIX.

Sin embargo, la llegada a Portugal de escenógrafos y pintores cuadraturistas italianos, al inicio del siglo XVIII, se refleja en la pintura de arquitecturas ilusorias, realizada con métodos empíricos y geométricos.

Estos pintores escenógrafos, entre otros fueron, Giovanni Carlo Galli da Bibiena (1717-1760) y Vincenzo Baquerelli, quienes trajeron a Portugal las influencias italianas que se reflejan en la pintura cuadraturista de arquitecturas ilusorias, donde la influencia de los modelos boloñeses y de la región de Emilia Romana llegan a ser parcialmente asimilados por algunos artistas portugueses. Cabría preguntarse, dejando abierta una

¹⁶⁶ TRINDADE. *Op. Cit.* Passim.

línea más de investigación, las razones por las que esta influencia llegó a ser tan escasa en la pintura de caballete portuguesa y qué podría haber supuesto para la pintura nacional que el Gobierno hubiera atendido en su momento a la propuesta de Rambois y Cinnatti de abrir una Escuela Práctica de Pintura y Perspectiva.

Al final del siglo XVI, durante el XVII y sobre todo en el XVIII, muchos artistas pretendieron representar espacios en *trompe l'oeil*, tanto en superficies planas como en curvas y poliédricas, dentro de los edificios. Así trataban de simular arquitecturas y escorzos ficticios. Este fenómeno de la simulación de arquitecturas ficticias, *dell'ingano*, fue afrontado de forma empírica, de forma científica, matemática o geométrica, sobre todo en el caso de esta última con resultados muy eficaces. Hoy todavía podemos observar la transmisión de esa herencia en la obra del artista contemporáneo Felice Varini¹⁶⁷, así como en la de los pintores actuales de telones que aunque escasos todavía en determinadas situaciones escénicas siguen siendo insustituibles¹⁶⁸.

Quizás la razón que justifica la importancia científica de esta investigación y los motivos de su estudio sea servir de humilde paliativo a la propensión que parecen haber seguido los escenarios, al olvido e incluso a un cierto desdén hacia su verdadero valor artístico.

Hoy en día, el arte escénico y las tendencias creativas espaciales escenográficas han reemplazado las suntuosas construcciones escenográficas de realización realista y naturalista adoptadas hasta comienzo del siglo XX. En estas circunstancias, a los viejos escenarios de telas pintadas apenas les queda su valor histórico y artístico; ya que una

¹⁶⁷ En línea: <http://www.varini.org/>, consultado el 13 de diciembre de 2013.

¹⁶⁸ Valga como ejemplo una de las pocas empresas de pintura de telones en la actualidad, ubicada en Valencia. En línea: <http://www.sfumato.es/>, consultado el 9 de junio de 2014

vez perdido su valor utilitario para la escena actual corren un grave riesgo de ser destruidos a corto plazo, si no se les presta el cuidado necesario.

Pretendíamos por tanto, ofrecer la oportunidad de apreciar la pericia de los pintores que trabajaron en el *São Carlos* durante el siglo XIX y creemos haberlo conseguido y en especial del escenógrafo Luigi Manini.

Desgraciadamente casi todas las obras anteriores a las catalogadas en 1934 fueron destruidas cerca de 40 años antes de esa fecha con el pretexto de estar ya pasado de moda y con la excusa, no sin razón, de ser pasto fácil para las llamas. En cuanto a los telones de Luigi Manini y aquellos pintores que le sucedieron, quedaban en 1934, cerca de trescientos escenarios, ahora solo quedan aproximadamente unos cuarenta en el Museo del Teatro de Lisboa, en proceso de catalogación y fuera del alcance del público. Sus dimensiones _la mayoría ronda los 10 x 15 metros_ suponen una gran dificultad para su exhibición.

Con esta valorización histórica y artística de la obra escenográfica de Luigi Manini, se espera haber contribuido al conocimiento de la evolución de la pintura escenográfica en general y en particular en nuestro país vecino, Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografia:

ABELASIS, Maria Isabel Braga, *“Real Barraca. A Residencia na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto (1756-1794) ”*, ed. Tribuna, 2009

ALVES, Ana María, *Portugal e a Comuna de París*, Estampa, Lisboa 1971

BASTOS, Antonio de Sousa, *Diccionario do Theatro Portuguez*, Imp. Libanio da Silva, Lisboa, 1908.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo histórico*, Typ. Castro Irmão, Lisboa. 1883

BRAGA, Teófilo. *História do Teatro Português*, Imprensa Portuguesa-Editora, Oporto, 1871. Este libro se encuentra ya digitalizado como e-Book en: <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Historia-do-teatro-portugues-teatro-moderno/pdf/view>

CABRAL, Manuel Villaverde. *O Desenvolvimento Do Capitalismo Em Portugal No Século XIX*, 2ª Edic. ,A Regra De Oro, Lisboa, 1977

CÂNCIO, Francisco, *Lisboa no tempo do Passeio Público*. Impr. Barreiro, Lisboa, 1962-63

CARVALHO, Ayres de. *Os Três Arquitectos da Ajuda: do “Rocaille” ao Neoclássico* (1919), Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1979

CARVALHO, J. M. Teixeira de. *Notas de Arte e Crítica*. Porto Livraria Moreira _ Editora, Imprensa Da Universidade, Coimbra, 1926

CARVALHO, Mario Vieira De. *O Teatro de S. Carlos: Pensar é morrer. Na mudança de sistemas sócio comunicativos do s. XVIII aos nossos dias*. Temas portugueses. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa, 1993

CORRADO RICCI. *La scenografia italiana*, Treves, Milán, 1930

CORREIA, Virgílio, *A Architectura em Portugal no século XVI*, Coimbra Editora, Coimbra, 1929

COVÕES, Ricardo. *Os 50 anos do Coliseu dos Recreios*, Tip. Freitas Brito, -Lda. Lisboa, 1940

FERRARI Giulio. *La scenografia; cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni*, Ulrico Hoepli, Milano, Italy, 1902

PICCAROLO, Gaia. *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo*, Tese de Laurea, Giuliana Ricci (coords.), Politécnico de Mil 2007.

GONÇALVES, Rui Manuel Carvalho, *Teatro Sá de Miranda. O contributo de Manini*. Trabajo realizado para la Licenciatura en Gestión Artística y Cultural (Historia das Artes Visuais). Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação. Viana do Castelo, 2008.

HOWARDS, Palmela, *What is Scenography?* University of the Arts, Routledge, London 2002 (Última versión 2009)

MACHADO Cirilo Volkmar, *Collecção de memorias*. Imp. Da Universidade, Coimbra, 1922

MACHADO, Júlio César, *Lisboa de hontem*, Lisboa Mattos, s. D. *Apontamentos de um Folhetinista*,

MATILA, C. Ghyka, *El número de oro II Los Ritmos*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1984

OLIVA, César y MONREAL, Francisco, *História básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid 1990

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Cuadernos Marginales 31, Turquets Editores, Barcelona 1990

PEREIRA DIAS, João, *Cenógrafos italianos em Portugal*. Publicação do Ministério da Educação Nacional. Preparada por el Comisario del Gobierno junto al Teatro Nacional de São Carlos y subsidiada por el Instituto para a Alta Cultura. Lisboa

PEREIRA DIAS, João, *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional. Lisboa 1940

Cenógrafos italianos em Portugal, Sep. Estudos Italianos em Portugal, Nº. 4. Tip. Imperio, Lisboa, 1941

PIRES, António Pequito Caldeira. *História Do Palácio Nacional De Queluz*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1924-1926

PLACE, Adelaide de, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, , Fayard, Paris 1989

RIBEIRO GUIMARÃES. Sumario de várias histórias, Vol. I

SANTOS Carlos. *Cinquenta anos de Teatro, Memórias de un actor*, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1950

SARAIVA, J. Hermano. *Historia Concisa de Portugal*, 5ª. Ed. , Lisboa, 1978

TRINDADE, António de Oriol Pena Vazão. (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*), <O trom-

pe l'oeil da abóbada da capela-mor da igreja da Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa>, Lisboa, 2008

V.V.A.A. *Real Teatro de S. Carlos de Lisboa. Memorias 1883-1902. Y Estudo Histórico.* Real Academia das Ciencias, Typographia e Lithographia de Ricardo de Souza & Salles. Lisboa, 1902

V.V.A.A. *Teatro Nacional de São Carlos: Recuperação nas coberturas*, Direcção Geral Dos Edificios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1990

Catálogos:

- *A Companhia Rosas & Brasão 1880-1895. Uma exposição de Teatro no Museu Nacional do Trajo.* Secretaria de Estado da Cultura. Direção Geral do Património Cultural. Museu do Teatro. Fevereiro de 1979. Lisboa
- *Desenhos dos Galli Bibiena; Arquitectura e Cenografia.* Museu Nacional de Arte Antiga. Instituto Português do Património Cultural. Lisboa, 1987
- *Luigi Manini, architetto e scenografo pittore e fotografo*(1848-1936). Crema, Cittadella della Cultura 6 maggio-8 luglio 2007. Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo, APIC, Cremona, Milano 2007
- *Neomanuelismo ou a Reinvenção Da Arquitectura Dos Descobrimentos,* Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Infante 94, 6.º centenario do nascimento do Infante D. Henrique
- *Quinta da Regaleira. Luigi Manini. Imaginario & Método. Arquitectura & Cenografia.* Exposição Internacional. Outubro. Organização Cultural Sintra. Sintra, 2006
- V.V. A. Augusto de Castilho, Jayme Vitor, Jorjó Tavares. *Al-*

mnache Illustrado do Brasil-Portugal para o anno de 1901; 2.º anno da sua publicação. Museu do teatro. Typographia da Compahia Nacional Editora. José António Sanches

Artículos

- ARREGUI, J.P. <<Acerca del Perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano de la España de finales del s. XVII y comienzos del XVIII>>. Universidad de Valladolid. En línea: <file:///Users/marinarnalferrandiz/Downloads/Dialnet-AcercaDelPerspectivismoEscenograficoYDelTeatroCort-1091283.pdf>
- BRITO, Manuel C.«A música profana e a ópera no tempo de D. Joao: vários factos e alguns argumentos», Claro-Escuro, Revista de estudos barrocos, 1989
- ERMENTINI, Lidia Ceserani, <<Luigi Manini e il restauro>>. Insula fulcheira. Rivista N°. XXXVI-2006. En línea: http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/36/Luigi_Manini_e_il_restauero.pdf. Pág. 413. Consultado 16 de oct. de 14
- PEREIRA, LOCKURST, Denisse y Gerald,<<Il Fondo Manini>> (Per la Mostra Cittadina di Luigi Manini)Insula Fulcheira. Rivista N. XXXVI-2006. En línea: http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/36/Il_Fondo_Manini.pdf. Pág. 367. Consultado 16 de oct. de 14

- SAMPAYO RIBEIRO, Mario, <<Teatros de Ópera em Portugal>>. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, em O Século II, Lisboa 1948

APÉNDICES

I.- Artistas del panorama escenográfico antes de la apertura del Teatro de S. Carlos¹⁶⁹.

FILIPPO JUVARA (1684-1735). Antes de 1717, este famoso arquitecto, pintor, escenógrafo y grabador de Messina, fue llamado por el Duque de Saboia, para trabajar en Portugal en el diseño de los planos de un palacio patriarcal y del palacio, convento y Basílica de Mafra. Para esta obra también se encargó hacer proyectos al arquitecto romano Antonio Canevari y al alemán, de ascendencia italiana, João Frederico Ludovice, de quien se escogió el proyecto definitivo. Sin embargo, al parecer, no consta que haya trabajado para los teatros portugueses,

ANIBALINHO. Este cantante y pintor italiano, fue llamado a trabajar para la corte portuguesa desde 1715, hasta 1750. Pintó escenarios para las óperas representadas en las salas de los palacios reales y para el *Teatro da Rua dos Condes*. Preparó decoraciones en iglesias.

¹⁶⁹ **Listado de escenógrafos y arquitectos teatrales de Portugal en el s. XVIII¹⁶⁹.** (Orden cronológica). Datos extraídos de la publicación *Cenários do Teatro S. Carlos*, dirigida por el profesor João Pereira Dias. Lisboa: Ministerio de Educación Nacional. 1940. pp. 22-27. Traducción de la autora.



Figura 37 Filippo Juvara, boceto para la biblioteca real de la ópera "Teodosio il Giovane" de Filippo Amadi, Roma, 1711. En línea: http://www.haendel.it/scenografie/juvarra_scene.htm. Consultado el 16 de oct. de 2014

ROBERTO CLERICI. Discípulo de Ferdinando Bibiena y pintor del Duque de Parma y Placencia. Llegó a Portugal en 1735 para trabajar con la compañía de las *Paquetas* y con ella estuvo hasta 1738 en la *Academia de Música da Trindade* y en el *Teatro da Rua dos Condes*. Regresó a Parma, donde en 1748 pintaba todavía.

SALVATORE COLONELLI. Pintor romano. Vino a sustituir a Roberto Clerici en la compañía de las Paquetas, para la cual pintó, de 1738 a 1741, en el *Teatro da Rua dos Condes*.

INÁCIO DE OLIVEIRA BERNARDES (1695-1781). Hijo y nieto de pintores, fue enviado por D. João V a Roma, donde estudió con Benedetto Lutti e Paolo Mathei. En 1744 era pintor del *Teatro dos Congregados do Espírito Santo*; y antes del terremoto pintaba en el *Teatro da Rua dos Condes*. Sucedió a Bibiena en los teatros reales (1760); y era arquitecto de los teatros erigidos en Queluz y pintor de los escenarios que allí se ejecutaron hasta el regreso de Azzolini en 1766¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Para saber más sobre la obra escenográfica de este autor, ver: Ayres de Carvalho, Catálogo da Coleção de Desenhos, Biblioteca Nacional de Lisboa, Presidencia do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção Geral do Património Cultural. En línea: <http://books.google.pt/books?id=Pd4FjjvUtVQC&pg=PA64&dq=in%C3%A1cio+de+oliveira+bernardes&hl=es&sa=X&ei=VT8kVPeQBave7AbTmIGICA&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=in%C3%A1cio%20de%20oliveira%20bernardes&f=false>, pág. 64. Consultado el 16 de out. de 14



Figura 38: Inácio de Oliveira Bernardes, estudio escenográfico de galería con silla, Biblioteca Nacional Digital, dibujo a tinta china, lápiz y aguada, dim; 29,6 x 42,8 cm. En línea: <http://purl.pt/22110>. Consultado el 16 de oct. De 2014

LOURENZO DA CUNHA (?-1761). Estudió en Roma y regresó a Portugal en 1744. A su llegada fue a pintar al *Teatro dos congregados*, entonces dirigido por Inácio Oiveira Bernardes; antes del terremoto trabajaba en el *Teatro da Rua dos Condes*; en 1760 delineó el nuevo *Teatro de Barrio Alto* e hizo para ese teatro escenarios durante el año siguiente, año en el que murió. Ornamentó con pinturas muchas iglesias de Lisboa. Según la opinión de Cirilo fue el mejor pintor portugués de arquitectura y perspectiva; y en sus decoraciones para el *Teatro da Rua dos Condes* osó competir con Bibiena, que entonces pintaba para la *Ópera do Tejo*. Fue maestro de matemáticas de su hijo, el profesor de geometría de la *Universidade de Coimbra*, después de la Reforma del marqués de Pombal, José Anastasio da Cunha, importante matemático portugués del s. XVIII.

GIOVANNI NICOLÓ SERVANDONI (1695- 1766). Pintor florentino y empresario de fiestas. En 1746 estaba en Lisboa, donde organizó una fiesta para los ingleses, por la victoria del Conde de Cumberland en Culloden, y realizó diseños para los espectáculos de la corte. Más tarde fue para París, donde pasó los últimos dieciocho años de su vida. Allí dirigió la Ópera, organizó fiestas memorables y diseñó la fachada de la Iglesia de S. Suplicio. Se sabe que utilizaba la técnica de perspectiva introducida en la corte de Viena por la familia Bibiena, de colocar el punto de fuga en uno de los lados de la escena para crear sensación de espacio.



*Figura 39: Servadoni. Paisaje con ruinas. En línea:
http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Niccolo_Servandoni. Consultado el 16 de oct. de 2014*

PEDRO DE ALCANTARA. Paisajista del Algarve, que pintó en los teatros entre 1747 y 1763.

JOAO ARMANDO GLAMA STROEBEL (1708_?). Nació en Oporto, de descendencia alemana, y estudió pintura en Roma. Estuvo en Lisboa, a la vuelta de Italia; y, como no logró un buen acogimiento, se quedó en Oporto. Pintó ocasionalmente para teatros.

GIOVANNI BERARDI. Pintor decorador y grabador italiano. Fue uno de los colaboradores escogidos por Bibiena, pero llegó antes que él, para dirigir la decoración de la *Opera do Tejo*. Arregló entretanto el pequeño *Teatro da Casa da Índia*, abierto en 1753. Inaugurada la *Ópera do Tejo*, en 1755, pintó una gruta y se quedó para pintar paisajes después de que el escenógrafo Paolo, volviera a Italia. Realizó también algunos grabados de los magníficos libretos de las óperas que allí se representaron.

GIOVANNI CARLO SICINIO GALLI BIBIENA (1717-1760). Encargado por D. José de realizar los planos y dirigir también la construcción y funcionamiento del majestuoso *Teatro Régio do Paço da Ribeira*, el célebre arquitecto y decorador boloñés llegó a Lisboa en 1753, precedido de Giovanni Berardi y acompañado de Paolo y un decorador especializado en pintura a la tempera, llamado Marco. Una vez abierto el nuevo *Teatro Regio* en 1755, la sala y los escenarios causaron el deslumbramiento del público. Giovanni Carlo se casó en febrero de ese mismo año con una mujer portuguesa; por lo que se quedó en Lisboa después del Terremoto, para dirigir expresamente los teatros reales; se hizo portugués en 1760; y murió el 20 de noviembre del mismo año, en Ajuda. Es suyo el proyecto para la *Igreja da Memoria*, en Belém, el cual fue profundamente alterado en su ejecución. Según Pereira Dias a él y a sus colaboradores y discípulos se les puede atribuir, con gran probabilidad de acertar, los admirables esbozos escenográficos archivados en el *Museo das Janelas Verdes*.



Figura 40: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, grabado basado en el escenario para la ópera "Alessandro nelle Indie", 1755, a propósito de la fiesta de aniversario de la reina Mariana Vitória, que inauguró el Teatro da Ópera do Tejo. Biblioteca Nacional Digital de Lisboa. En línea: <http://purl.pt/13806/3/>. Consultado el 16 de oct. de 2014

PAOLO. Pintor italiano que acompañó a Bibiena en 1753 y que se quedó poco tiempo en Lisboa después de la abertura de la *Ópera do Tejo*, en 1755. Célebre por sus pinturas de batallas y paisajes.

GIACOMO AZZOLINI (1717-1791). Arquitecto y decorador italiano, llegó a Portugal en 1753, convidado por Bibiena para ayudar en el proyecto de la *Ópera do Tejo*. Después del terremoto fue para Coimbra, donde se dedicó a terminar las obras del *Seminario*. Regresó a Lisboa en 1766 para idear y pintar escenarios de los teatros reales, y en ellos trabajó hasta su fallecimiento. A este arquitecto junto con Petronio Mazzoni, D. José les concedió la nacionalidad portuguesa.

PETRONIO MAZZONI. Arquitecto y maquinista teatral de alta consideración. En 1755 colaboró en las escenas de la *Ópera do Tejo* como maquinista; y después del terremoto ejerció la misma función en los *Teatros Régios de Ajuda, Salvaterra* y *Queluz*. Levantó, cerca de 1765, el *Teatro da Rua dos Condes*.

FELICIANO NARCISO (?-1777). Era discípulo de João Nunes de Abreu, gran pintor de perspectivas en iglesias. Pintaba admirablemente paisajes arquitectónicos y ornamentaciones. Antes del terremoto dirigió, subordinado a Bibiena, la brigada de pintores portugueses que se ocupaban de la *Ópera do Tejo*. Es autor de los magníficos techos de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra.

JOSE ANTONIO NARCISO (1731-1811). Discípulo del pintor de perspectivas Simão Gomes dos Reis, se dedicó a la pintura de escenarios y techos. En 1755 dirigió la pintura de los escenarios que Inácio de Oliveira Bernardes proyectó para la *Ópera do Tejo*. Ocupado en eso continuó durante años con Azzolini, en los Teatros Régios de Salvaterra y de Queluz, después de este regresar a Lisboa en 1766.

LUIZ BAPTISTA (1725-1785). Discípulo de José Antonio Narciso y de José Tomaz Gomes, pintor de perspectivas. En 1761 trabajó en el *Teatro de Barrio Alto* con Lourenço de Cunha.

SILVERIO MANUEL DUARTE (?-1762). Discípulo de Bento de Sousa Campelo, dirigió la pintura de escena del *Teatro de Barrio Alto*, después de la muerte de Lourenço de Cunha en 1761; ese mismo año murió también él.

ANTONIO STOPANI. Pintor boloñés. Sucedió, en el *Teatro de Barrio Alto*, a Silverio Manuel Duarte, fallecido en 1762; salió de este teatro en 1767, pero volvió poco después; y solo lo abandonó definitivamente en 1772. Pasó entonces por el *Teatro da Rua dos Condes*, donde todavía trabajaba en 1774.

SIMÃO CAETANO NUNES (1719-178?). Cirilo lo considera el arquitecto decorador más ilustre después de Lourenço da Cunha. Pintó muchos techos y, después de 1770, dirige los trabajos escenográficos del *Teatro da Graça*. Cuando, a la vuelta en 1772, la compañía del *Teatro da Rua dos Condes* se unió a la de *Barrio Alto*, fue él el escenógrafo preferido, sucediendo así a Stopani en este último teatro. En 1782 hizo el *Teatro do Salitre*, para el cual pintó algunos escenarios.

JOAQUIM DOS SANTOS ARAUJO (1741-1795). Discípulo de Simão Caetano Nunes, era, según la opinión de Cirilo, muy hábil con la perspectiva pero poco gracioso en los ornamentos. En 1767 trabajó algunos meses en el *Teatro de Barrio Alto*, mientras Stopani estaba fuera.

MIGUEL COSME DELVIGNE. Discípulo de Azzolini, trabajaba en 1780 en el *Teatro Régio de Queluz* y en 1784 en el de *Salvaterra*.

JOSÉ CARLOS BINHETTI (?-1816). Nació en Lisboa, de familia italiana. Fue discípulo de Azzolini y ya en 1780 ayudó en el *Teatro de Ajuda*. De Vignola tradujo y publicó en 1787 *las Regras das cinco ordens de arquitectura*, con un ade-

lanto sobre «perspectiva das vistas de teatro de nova invenção», de Ferdinando Galli Bibiena. (Pintó para el Teatro de S. Carlos).

MANUEL PIOLTI. Nació en Portugal, de ascendentes italianos. Ya en 1780 hacía decoraciones. Fue su maestro Azzolini. Éste, en 1791, ya muy enfermo, propuso a sus discípulos un concurso para elegir su sucesor en los teatros reales; concurren Piolti y Binhetti, que pintaron respectivamente un salón regio y un templo; pero él no llegó a decidir. Por fin fue admitido Piolti.

GASPAR JOSÉ RAPOSO (1762-1803). Fue uno de los discípulos de mayor talento de Simão Gaetano Nunes. Éste, cuando enfermó en 1783, le confió la dirección de la pintura del *Teatro da Rua dos Condes*. Allí se mantuvo algunos años, a la vez que también trabajaba en el *Teatro do Salitre*. En 1787 llegó para trabajar con él como maquinista de tramoyas, Teodoro Bianchi, de Modena, que también servía a Antonio Galli Bibiena, tercer hijo de Ferdinando. (También pintó para el *Teatro de S. Carlos*).

MANUEL DA COSTA (1755-81?). Discípulo de Simão Gaetano Nunes, fue quien le sucedió cuando su maestro cayó enfermo en 1783, en el *Teatro do Salitre*. En 1787 entró como empresario en el *Teatro da Rua dos Condes*; por malentendidos con su socio Sebastião António de Cruz Sobral, salió de la empresa, pero continuaba pintando allí todavía en 1781. Encargado de restaurar las pinturas del Palacio de Queluz. Publicó en 1808 un folleto titulado «Descripção das alegorias pintadas nos tectos do Real Paço de Queluz», para defenderse de la acusación de jacobino. En

1811 fue para Brasil, donde pintó escenarios para el *Teatro de S. João*. (Pintó para los escenarios del S. Carlos).

CIRILO VOLKMAR MACHADO (1748-1823). Nació en Lisboa, de ascendencia alemana. Estudió pintura en Sevilla y Roma, a donde regresó en 1777. Se ocupó principalmente de la pintura de techos de palacios e iglesias; pero también pintó escenarios. Después de 1783, trabajó a veces en el *Teatro do Salitre*. Su *Collecção de Memorias*, publicada en 1822, a parte de sus impresiones personales, son un elemento de estudio útil para la historia de las artes plásticas en Portugal en la segunda mitad del s. XVIII. (Pintó para el Teatro de S. Carlos).

FRANCESCO MIGNOLA. El empresario del *Teatro da Rua dos Condes*, Sebastião António da Cruz Sobral, a causa de grandes altercados que tuvo con escenógrafos portugueses, resolvió en 1787 ponerlos a parte y mandar venir artistas de Italia. El primero en llegar fue Francesco Mignola, que trabajaba todavía en aquel teatro en 1791.

ANTONIO BAILA. Escenógrafo milanés. Llegó a Portugal en 1787, llamado por Sebastião António de la Cruz Sobral para trabajar en el *Teatro da Rua dos Condes*. (Pintó para el S. Carlos).

PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO (1730-1810). Este pintor, notable en la decoración de techos de palacios e iglesias, pintó ocasionalmente en teatros.

JOSÉ CAETANO CIRÍACO (1740-1800). Pintó pinturas y paisajes en los teatros reales.

JERÓNIMO GOMES TEIXEIRA (1773-1811). Discípulo de José Bernardes. Cirilo se refiere a él como un buen pintor de arquitectura, ornamentación y perspectiva, que en la combinación de colores tenía un gusto particular; y pone también de relieve sus facultades como profesor. Se dedicó a la pintura de techos de iglesias; pero también a la de los teatros. Durante el tiempo de Azzolini, o sea, a la vuelta de 1790, pintó un bosque junto con José António Narciso.

EUGENIO JOAQUIM ALVES. Además de ayudar a Jerónimo Gomes Teixeira, trabajó en el *Teatro da Rua dos Condes* y del Salitre.

Los siguientes artistas, todavía del s. XVIII hasta el comienzo del siglo inmediato aparecen como pintores en diversos teatros:

FELISBERTO ANTONIO BOTELHO (1760-181?).

ENRIQUE JOSÉ DA SILVA (1772-18?). Autor de los conocidos retratos de Bocage, Wellington y Beresford, grabados por Bartolozzi.

FÉLIX JOSÉ FERNÁNDEZ (1773-1811), que en 1806 y 1807 dirigía la pintura de los *teatros do Salitre* y *Da Boa-Hora*.

JOAQUIM DA COSTA, discípulo de Manuel da Costa, su hermano, y de Jean Pillement, el cual en 1803 estaba en el *Salitre*, después pasó para el *Teatro da*

Rua dos Condes, donde permaneció hasta 1812, y trazó el pequeño *Teatro do Barrio Alto*, en el *Pátio do Patriarca*.

JOAO DE DEUS MOREIRA, discípulo de José António Narciso, que pintó en los teatros reales y vivía todavía en 1821.

II.- Comisión del 21 de abril de 1934

El 21 de abril de 1934 el gobierno portugués nombra una comisión inserta en el *Diário do Governo* del 7 de noviembre. Formaron parte de esa comisión:

ANTÓNIO SOARES, (pintor)

AUGUSTO PINA, (escenógrafo)

DR. FERNANDO CABRAL, (crítico de arte)

FRANCISCO NOGUEIRA DE BRITO, (arqueólogo y crítico de arte)

GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, (Delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes de Portugal)

DR. IVO CRUZ, (musicólogo y director del *Conservatorio Nacional*)

DR. JOÃO PEREIRA DA SILVA DIAS, (Comisario del gobierno, para el *Teatro Nacional de São Carlos*)

DR. JORGE DE FARIA, (crítico de arte e historiador de teatro).

JOSÉ DA COSTA CARNEIRO, (antiguo comisario del gobierno del *Teatro Nacional de São Carlos*)

LUIZ CARDOSO, (periodista)

LUIS VARELA ALDEMIRA, (pintor y delegado del extinguido *Conselho Superior de Belas Artes*).

D. MANUELA ZARAGAZA BUENO, (fiel asíduo del teatro)

RAÚL LINO, (delegado del extinguido *Conselho Superior de Belas Artes*).

RUI COELHO, (compositor musical y maestro)

III.- Cronología De Luigi Manini

(Datos obtenidos del catálogo de la exposición internacional, *Quinta da Regaleira. Luigi Manini. Imaginário e Método. Arquitectura e Cenografia*. Fundação Cultursintra. Sintra 2006

1848- Luigi Pietro Manini nace en Cremona, pequeña ciudad de la Lombardia italiana.

Dan início los movimientos revolucionários liderados por la casa real de Sabóia para la desanexión de los territorios ocupados por Áustria y la unión de Itália.

1853- Carlo Ferrario inicia su carrera de escenógrafo en el *Teatro alla Scala*, en Milán.

1860- Carlo Ferrario ocupa la cátedra de perspectiva en la *Accademia di Belli Arti* de Brera, en Milán.

1861-62- Manini frecuenta el curso de ornamentación en la *Accademia di Belle Arti* de Brera, en Milán.

1862-1872- Manini trabaja en varios talleres de pintores y artistas cremascos colaborando en la decoración interior de villas, palácios e iglésias, adquiriendo aptitudes en el area de las artes decorativas

1862- El Rey D. Luís I de Portugal contrae matrimonio con la princesa italiana Maria Pia de Sabóia

1866- Fin de la guerra de Itália contra Áustria

1867- Carlo Ferrario es elevado al cargo de escenógrafo titular del *Teatro alla Scala*.

1873- Manini ingresa como aprendiz de escenógrafo en el *Teatro alla Scala*, bajo la orientación de Carlo Ferrario

1878- En esta temporada lírica Luigi Manini substituye a Carlo Ferrario en *el Teatro alla Scala*, produzindo, entre otros, el ballet *Sieba*

Ese mismo año acontece el desastre en la restauración del *Mosteiro dos Jerónimos*, con la caída de la torre central proyectada por Giusspe Cinatti e Achilles Rambois, la pareja de escenógrafos del Teatro São Carlos.

1879- Luigi Manini llega a Lisboa contratado como escenógrafo principal para el Real Teatro de São Carlos

Muere el escenógrafo Cinatti.

En Lisboa se realiza la demolición del “Paseio Público” y se traza la *Avenida da Liberdade*.

1880- Se convoca un concurso público para el proyecto y ejecución de los siparios para los teatros de São Carlos y D. Maria II. Entre los que mayor éxito tuvieron se encuentra el de *O Guarany*, de Carlos Gomes en el São Carlos y *A Estrangeira* de Alexandre Dumas hijo, en el D. Maria II.

1881- En esta temporada se registran los éxitos escenográficos de la ópera *Mefistofeles*, de Arrigo Boito, en el São Carlos y la de *A Sociedade onde a Gente se Aborrece*, de Édourad Pailleron, en el D. Maria II.

1883- Es el año de consagração de Luigi Manini en los palcos lisboetas.

Es contratado para la ejecución de las pinturas de la cobertura metálica del Palácio de la Bolsa, en Oporto.

Este año destaca la ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner en el São Carlos y el *Drama no Fundo do Mar*, de Ferdinand Duqué en el D. Maria II.

1884- Manini construye algunos pabellones efímeros para la *Kermesse*, fiesta de caridad promovida por la reina D. Maria Pia, en la *Real Tapada* de Ajuda.

Diseña el telón de boca para el Teatro Sá de Miranda, en *Viana do Castelo*.

1886- En compañía de Eugénio Cotrim es contratado para realizar la decoración y la

escenografía en el Teatro D. Maria Pia, actual Teatro Municipal Baltasar Dias, en Funchal.

Este año sube a escena la ópera *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli e la pieza el *Duque de Viseu*, de Henrique Lopes de Mendonça.

1887- En esta misma altura diseña el proyecto para el *Grande Hotel* de Buçaco, y pinta las telas decorativas para el *Hotel Braganza*, en Lisboa.

Se construye este año la *Estação do Rossio*, por el arquitecto José Luís Monteiro.

1888- Luigi Manini inicia el proyecto de transformación global del Convento do Buçaco en el *Palace Hotel*.

Alfredo Keil realiza la òpera D. Branca en el *Teatro* de São Carlos.

Se concluye el nuevo plan de urbanización de Lisboa

1890- Manini termina las pinturas decorativas para el *Chalé de Biester* e entrega los diseños de finalización del proyecto de ejecución de los exteriores para el *Grande Hotel* de Buçaco.

En Sintra proyecta la *Vila Sassetti*.

1890- Año del ultimatum inglés con la ocupación británica de las tierras africanas del llamado *Mapa Cor de Rosa*.

1891- En Lisboa, Manini pinta las escaleras del techo del *Palácio Foz* y efectúa el proyecto para la *Casa do Jardineiro* en la *Quinta Biester*, en Sintra. En el *Teatro de São Carlos* sube a escena la *Cavalheria rusticana* de Pietro Mascagni.

1898- António Augusto Carvalho Monteiro encarga a Luigi Manini un proyecto para el Palácio, Capilla y Cocheras de la *Quinta da Regaleira*.

1899- Início de las grandes obras de la *Quinta da Regaleira*. Diseña el proyecto para la *Capela de São Roque*, en *Lagos da Beira*. Proyecta la decoración de los interiores del

Palácio Biester, en Lisboa.

Se estrena la *Serrana* de Alfredo Keil en el teatro de São Carlos.

Raul Lino proyecta el pabellón para la Exposición Universal de París.

1900- Es edificado el mausoleo neo-románico del Visconde de Balmor por António Machado.

1902- Manini presenta el proyecto de un monumental pórtico para la capilla de Buçaco, destinado a completar el ala sur del anexo del Gran Hotel.

Proyecta también casa de Vicente Monteiro en Sintra.

1903- Efectúa los proyectos decorativos para el *Palacete V. Rocha*, en Lisboa.

1904- Proyecta el Chalét Canedo, en *Vila da Feira* y la *Capela da Memória* para ser erigida en el cementerio de Rio de Janeiro, Brasil.

1905- Se inicia la construcción del Palácio da Regaleira, en Sintra

1906- Comienza la Dictadura Franquista en España

1907- Manini cierra su carrera de escenógrafo cesando su colaboración con el Teatro D. María II en Lisboa. Este año proyecta el mausoleo de la familia Carvalho Monteiro para ser construido en el cementerio de los *Prazeres*, en Lisboa.

1908- Regicidio de D. Carlos de Portugal

1910-12- Termina la construcción del *Palácio da Regaleira*.

1914- Luigi Manini regresa a Italia, estableciéndose en Brescia.

Se implanta la República Portuguesa

1917- Dictadura de Sidónio Pais

1936- Luigi Manini murió en Brescia y fue sepultado en la capilla de la familia Manini – Bacchetta en Cremona, Italia.

IV.- Tablas cronológicas

	Acontecimien-tos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1700	Nace em Bolo-nia Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena.		En esa altura llega a Lisboa el pintor florentino Vincenzo Bacherelli (1672-1741). Se descubre- una traducción portuguesa de los tratados de Andrea del Pozzo	
1710			Vincenzo Bacherelli realiza las pinturas del techo del portón São Vicente.	
1712			Nueva tentativa para la introducción del melodrama profano en la corte con pleno éxito	
1713		Se firman los Tratados de Utrecht.		
1715		Consolidación de la Paz de Utrecht.	La corte manda llamar a Anibaliño para trabajar como pintor de perspectivas, junto con muchos otros artistas italianos que llegarían después Lorenzo Bacherelli regresa a Florencia	En esa altura, <i>O Hospital de Todos os Santos</i> pierde el privilegio exclusivo de los espectáculos teatrales
1727				Aparece el <i>Teatro do Barrio Arlo</i> , en Lisboa.
1728			Llega a Portugal el italiano Giovanni Nicoló Servadoni	
1731	(I.) F. G. Bibiena, <i>La prospettiva delle scene teatrali</i> .			
1734				Aparece el <i>Teatro da Rua dos Condes</i> : donde trabajó una compañía de comedias española (1734 –35).
1735			Aparece el <i>Teatro da Rua dos Condes</i> : donde trabajó una compañía de comedias española (1734 –35).	Aparece el <i>Teatro da Rua dos Condes</i> : donde trabajó una compañía de comedias española (1734 –35). (Por estos años): Restablecimiento temporal del privilegio del <i>Hospital de Todos os Santos</i> , que dura hasta 1741..
1737				Se inaugura el pequeño <i>Teatro Regio de Ayuda</i>
1744			Comienzan a trabajar como pintor, Inácio de Oliveira Bernandes, junto con Lourenço da Cunha en el <i>Teatro dos Congregados do Espírito Santo</i> .	Surge el <i>Teatro dos Congregados do Espírito Santo</i> .

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1746			Giovanni Nicoló Servadoni realiza diseños para los espectáculos de la corte.	Giovanni Nicoló Servadoni organiza una fiesta para los ingleses en Lisboa, por la victoria del Duque de Cumberland en Culloden.
1747			El paisajista Pedro de Alcantara, comienza a pintar en los teatros de Lisboa hasta 1763.	
1750		Muere João V, de Portugal (F.) Se comienza <i>La enciclopedia</i> . (1750-77)		
1753	(I.) Goldoni, <i>La posadera</i> .		Es encomendado a Galli Bibiena Giovanni Carlo (1700-1760), la construcción de la <i>Ópera do Tejo</i> . Sus colaboradores son: Giacomo Azzolini (1717-1791), Paolo y Marco. Giovanni Berardi se encarga de la construcción del Teatro Real <i>Casa da India</i>	Abertura del pequeño <i>Teatro Real Casa da India</i> .
1755		Terremoto de Lisboa (1 de noviembre)	(Antes del terremoto): Inácio de Oliveira Fernández pintaba junto con Luorenço da Cunha en le <i>Teatro da rua dos Condes</i> Bajo la dirección de Galli Bibiena colaboran en la escenografía de la inauguración de la <i>Ópera do Tejo</i> , José Antonio Narciso, Oliveira Bernandes, Feliciano Narciso, Mazzoni, Berardi, y Paolo. (Después del terremoto): Luorenço da Cunha se encarga de delinear el nuevo Teatro de Barrio Alto	Giovanni Carlo se casa con una mujer portuguesa, y se nacionaliza portugués. El 2 de abril se inaugura el Teatro Régio do Paço da Ribeira, la <i>Ópera do Tejo</i> . El terremoto hace desaparecer el <i>Patio de Arcas</i> , el <i>Teatro de Barrio Alto</i> , y la lujosa <i>Opera do Tejo</i>
1756		Guerra de los siete años. Rusia entre las grandes potencias		
1757	(A.) Lessing, <i>Miss Sara Sampson</i> .		Desde mediados del siglo hasta 1886, el pintor Procopio Ribeiro, pinta en numerosos teatros, incluido el S. Carlos,.	
1759	(F.) En París se suprimen los asientos del escenario (R.) Primer teatro público en Rusia.			

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1761	(I.) Gozzi, <i>El amor de las tres naranjas</i>		Luorenço da Cunha, realiza varios escenarios para el nuevo <i>Teatro de Barrio Alto</i> . Muere Luorenço da Cunha. Silverio Manuel Duarte le sustituye en la dirección de la pintura de escena del <i>Teatro de Barrio Alto</i>	Se inaugura el nuevo <i>Teatro de Barrio Alto</i> . Por esta altura es construido también el <i>Teatro de Graça</i> , y el de <i>Boa Hora</i> . Se comienza a cantar ópera de nuevo en un teatro improvisado en la <i>Sala da Serenata</i> , en Queluz.
1762	(A.) Wieland traduce a Shakerpeare al alemán. (1762-66)	(F.) Rousseau, El conflicto social. Emilio.	Muere el pintor Silverio Manuel Duarte, que es sustituido por Antonio Stopani	Se construye, <i>Teatro Régio de Salvaterra</i> .
1765	(E.) Prohibición de los Autos Sacramentales			Se amplía el <i>Teatro de Barrio Alto</i> , que pasa a representar bailes y comedias. Petronio Mazzoni levanta el <i>Teatro da Rua dos Condes</i> , que durará hasta el s. XIX. Se vuelve a cantar ópera en el pequeño <i>Teatro de Ajuda</i> .
1766	(A.) Lessing, Laoconte (crítica estética).		Muere Giovanni Nicoló Servadoni. Giacomo Azzolini regresa a Lisboa para sustituir a Oliveira Bernardes y pintar escenarios junto a José Antonio Narciso, en los teatros regios de Salvaterra y Queluz. El pintor Joaquim dos Santos Araujo, pasa a trabajar en el <i>Teatro de Barrio Alto</i> .	Comienzan a representarse óperas en el <i>Teatro de Barrio Alto</i> , hasta 1789.
1767	(A.) Lessing, <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> . (1767-69).			
1768	(In.) El Astley, origen del circo moderno.	(In.) Sterne, <i>Viaje sentimental</i> .		
1770	(A.) Operetas para marionetas de Haynd.		Simão Caetano Nunes después de pintar numerosos techos, pasa a dirigir los trabajos escenográficos del Teatro da Graça.	
1772			Antonio Stopani abandona el <i>Teatro de Barrio Alto</i> y pasa al de <i>Rua dos Condes</i> . Se unen las dos compañías u Caetano Nunes pasa a ser el escenógrafo principal.	

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1773	(F.) Diderot, <i>Paradoja del comediante</i> . (1773-78).			
1774	(I.) Construcción de la Scala de Milán. (1774-78)			
1776	(A.) José II convierte en teatro nacional el Burgtheater.			
1777			Muere el pintor de perspectivas Feliciano Narciso, que pintó también los techos de la Universidad de Coimbra. Cirilo Volkmar Machado vuelve de estudiar pintura en Roma y en Sevilla para comenzar a pintar techos de palacios e iglesias.	
1778		(EE.UU.) Guerra de la Independencia de América del Norte. (1778-83).		Se alza bajo la dirección de Oliveira Bernardes, el nuevo <i>Teatro Régio de Queluz</i> .
1780		(Pt) Fundación de la Casa Pia por el intendente Pina Manique	Miguel Cosme Delvigne trabaja durante este año en el <i>Teatro Régio de Queluz</i> y en el de <i>Salvaterra</i> . José Carlos Binheti colabora en la pintura del <i>Teatro de Ajuda</i> . Manuel Piolti hace decoraciones escenográficas. Muere Inácio de Oliveira Bernardes.	
1781		(A.) Kant, <i>Crítica de la Razón Pura</i> .	Se instituye la asignatura de <i>Arquitectura</i> , en el <i>Aula Régia de Desenho e Figura</i> , siendo nombrado profesor de la misma a José da Costa e Silva.	
1782			Simão Caetano Nunes pinta varios decorados para recién abierto, <i>Teatro do Salitre</i> . Simão Caetano Nunes, cae enfermo y confía la dirección del <i>Teatro da Rua dos Condes</i> a su discípulo Gaspar José Raposo, que trabajará también en el <i>Teatro do Salitre</i> , del cual se encarga de la pintura ese año Manuel da Costa	Se construye otro teatro público <i>El Teatro do Salitre</i> , por Simão Caetano Nunes.
1784				Se desarma el <i>Teatro Régio de Queluz</i> .

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1785			Muere Luiz Baptista	
1787	(F.) Debut de Talma en París con <i>Mahoma</i> , de Voltaire.	(EE.UU.) George Washington, primer presidente.	El maquinista Teodoro Bianchi, llega de Italia para colaborar en las tramoyas del <i>Teatro do Salitre</i> y el <i>Teatro da Rua dos Condes</i> . Llegan de Italia el pintor Francesco Mignola y el escenógrafo Antonio Baila (pintó Tb. Para el <i>T. de S. Carlos</i>). para trabajar en el <i>Teatro da Rua dos Condes</i>	José Carlos Binchetti traduce el Libro de los cinco órdenes de Arquitectura (1562), de Vignola. Con un prefacio sobre «perspectiva das vistas de teatro de nova invenção», de Fernando Gali Bibiena. El empresario del <i>Teatro da Rua dos Condes</i> , decide despedir a todos los artistas portugueses y mandar venir a otros de Italia.
1789		(F.) Toma de la Bastilla. Revolución francesa. (F.) Asamblea Constituyente: El Pueblo contra la Nobleza y el Clero. Proclamación de los derechos del hombre, (1789-91). (In.) Blake, <i>Los cantos de la inocencia</i> .		
1790	(F.) Teatro de sombras del enano Moreau, París.			
1791	(F.) La Asamblea Legislativa francesa proclama la libertad de los teatros.	(F.) los <i>jacobinos</i> representan la fracción más radical de la burguesía revolucionaria (F.) Asamblea Legislativa. Danton, Robespierre, Marat. Luis XVI es guillotinado. (F.) Sade, <i>Justina</i> .	Azzolini propone un concurso a sus discípulos para elegir sucesor en los teatros regios; en él concurren Piolti y Binchetti. Finalmente es admitido Piolti.	
1792		(F.) La Convención. Redacción de la Constitución. Régimen del Terror.		Termina el periodo comenzado en 1712, en el que los portugueses fueron iniciados en espectáculos de gran ostentación, cuyo brillo no tuvo continuidad a causa de la catástrofe de 1755. El 8 de diciembre se comienzan las obras del <i>Real Teatro de S. Carlos</i>

	Acontecimien-tos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1793			En los escenarios del estreno del RTSC, colaboran José Raposo y Manuel da Costa. El primero continua trabajando allí hasta 1802. Este año y el siguiente también trabaja allí Antonio Baila, y se tiene noticia de que también pintara Vincenzo Mazzoneschi. Cirilo Volckmar Machado pinta el telón de boca para el <i>Teatro do Salitre</i>	El 30 de junio, se inaugura el <i>Real Teatro de S. Carlos</i> , con la ópera <i>La ballerina amante</i> , de Cimarosa.
1794		(F.) Chappe y la invención del telégrafo.		
1795		(In.) Lewis, <i>El monje</i> , novela gótica.	Muere el pintor Joaquim dos Santos Araujo.	
1796		(F.) De Maistre, <i>Reflexiones sobre la Revolución francesa</i> .	Vicenzo Mazzoneschi, es llamado de Oporto para dirigir la construcción del <i>Teatro de S. João</i>	Queda concluida el Salão das <i>Oratorias</i> , hoy <i>Salão nobre</i> , del <i>Real Teatro de S. Carlos</i> , para espectáculos de música sacra, cuando ésta estaba prohibida en el palco.
1797			El pintor y escenógrafo José Carlos Binhetti, comienza a trabajar en el <i>Real Teatro de S. Carlos</i> , hasta 1799.	
1798			Vicenzo Mazzoneschi vuelve a Lisboa para continuar en el <i>Real Teatro de S. Carlos</i> , hasta 1806.	El 13 de mayo se inaugura en Oporto el <i>Teatro de S. Joao</i> .
1799	(EE.UU.) Fulton lleva a París el <i>panorama</i> .	(F.) David, <i>Las sabinas y nuevos cuadros</i> . (F.) Lebon, la iluminación de gas.		
1800		(Es.) Watt construye la máquina de vapor. (F.) Mme. De Staël, <i>De la literatura</i> .		
1802		(E.) Goya, <i>La maja desnuda</i> .		
1803	(Al.) Goethe, <i>Reglas para actores</i> .			
			Muere el pintor portugués Gaspar José Raposo. (Pintó para el <i>T. de S. Carlos</i>). Joaquím da Costa pintó en el <i>T. do Salitre</i> .	
1806			Muere Vicenzo Mazzoneschi.	
1807	(F.) Apertura del Circo Olímpico en París.	(A.) Hegel, <i>Fenomenología del espíritu</i> .	Giovanni Chiari, entra a pintar en el T. de S. Carlos.	

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1808		(E.) José Napoleón, rey de España, tras la abdicación de Carlos IV y Fernando VII.		Se cierra temporalmente el R. T. de S. Carlos. Manuel da Costa, publica el folleto titulado <i>Descrição das alegorias pintadas nos tectos do Real Paço de Queluz</i> , para defenderse de la acusación de jacobino.
1809	(A.) A. W. Schlegel, <i>Sobre la literatura dramática, Curso de literatura dramática</i> .			
1810	(F.) Representaciones dirigidas por Sade en el Asilo de Charenton. (A.) Kleist, <i>Ensayo sobre las marionetas</i> .		Cirilo Vockmar Machado pinta un telón para una fiesta en el <i>T. de S. Carlos</i> , en honor del duque de Wellington	
1812			Giovanni Chiari, que había ido a Londres, vuelve a Lisboa para ser el único escenógrafo del <i>T. S. Carlos</i> , hasta 1817, aunque también trabajaba en el <i>T. da Rua dos Condes</i> . Doménico Antonio Schiopeta pinta en el S Carlos, hasta 1822	
1814		(F.) Restauración. Luis XVIII de Francia.		
1816	(F.) Se inaugura el Odeón de París.	(E.) La descolonización de América. Nuevas descolonizaciones durante las dos décadas siguientes.	Muere el pintor José Carlos Binhetti. (Pintó para el <i>T. de S. Carlos</i>).	
1817	(In.) El escenario del Drury Lane, iluminado por gas.			
1818	(A.) Construcción del Schauspielhaus de Berlín, (1818-21).		El escenógrafo italiano Angelo Ferri, pasa fugazmente por el <i>T. de S. Carlos</i> , con la colaboración de Giovanni Ricardi, que luego se quedó en el teatro hasta 1822. También este año pinta en el S. Carlos, Domenico Antonio Schiopetta.	
1820	(EE.UU.) Espectáculos flotantes por los ríos de Estados Unidos.	(In.) Victoria I (1820-1901). Engrandecimiento de Inglaterra. (In.) Keats, <i>Lamia, Odas</i> .		

	Acontecimien-tos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1822			Antonio José Faustino Botelho, hijo de Filisberto, pinta una escena para la pantomima <i>Conselho de Jove</i> .	
1823	(A.) Beethoven, estreno en Viena de la <i>Novena Sinfonía</i> .		Teodoro Albinola, colabora en los escenarios para el ballet <i>Ariovaldo</i> .	Se publican la <i>Collecção de Memorias</i> , de Cirilo Volcmar Machado, año en el que muere. . (Pintó para el T. de S. Carlos).
1824				Asesinato del Marqués de Loulé durante un ensayo en el <i>Teatro Regio de Salvaterra</i> , que por ese motivo cierra sus puertas temporalmente.
1825	(I.) Ciceri emplea el ciclorama.			
1826			Domenico Antonio Schiopetta vuelve a pintar en el S. Carlos este año.	
1827	(F.) V. Hugo, <i>Prefacio de Cromwell</i> .	(I.) Manzoni, <i>I promessi sposi</i> .		
1828		(F.) Guizot, <i>Curso de Historia Moderna</i> . (1828-30).		Cierre del S. Carlos hasta 1834, por motivo de la Guerra Civil.
1829		(A.) Hoffman, Cuentos fantásticos. (1929-33)		
1830	(F.) Batalla de <i>Hernani</i> . Supresión de la censura teatral.			
1845	(F.) Mérimée, <i>Car-men</i> .			
1848	(In.) Primer music hall inglés, en Canterbury.	(F.) Revolución de febrero. Sufragio universal. Segunda República (hasta 1852).		
1849	(F.) Utilización de la electricidad en la ópera de París.			
1850		(In.) Dickens, <i>David Copperfield</i> .		
1851		Unificación de Italia (1851-61) (Pt) Triunfo de la Regeneración		

	Acontecimien-tos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1853	(R.) Gira del actor ruso Chtchepkine por Europa.			
1854			Giuseppe Contini, pinta para el ballet <i>Saltarello</i> , en el S. Carlos.	El <i>Real Teatro de S. Carlos</i> , pasa a pertenecer al Estado.
1857		(F.) Baudelaire, <i>Las Flores del mal</i> . (F.) Flaubert, <i>Madame Bovary</i> .		
1862		(F.) Baudelaire, <i>Las Flores del mal</i> . (F.) Flaubert, <i>Madame Bovary</i> .		
1865		(R.) Tolstoi, <i>Guerra y Paz</i> . (1865-69).		
1866	(A.) El duque de Meininger funda su compañía teatral.	(R.) Dostoievski, <i>Crimen y castigo</i>		
1867				Es erigida la estatua a Camões
1869		(F.) Reuniones de los impresionistas.		
1870		Guerra franco-alemana. La comuna de París. (1870-71).		Es erigida la estatua a D. Pedro IV
1873				Arco de Rua Augusta
1874	(A.) Los Meninger inician sus giras por Europa.	(E.) Valera, <i>Pepita Jiménez</i> . (E.) Alarcón, <i>El sombrero de tres picos</i> .		
1876	(Au.) Inauguración del <i>Festpielhaus</i> de Bayreuth.			
1878		(I.) Carducci, <i>Odas bárbaras</i> . (1878-82). (F.) Rodin, <i>El pensador</i> y otras esculturas.		Demolición del <i>Passeio Público</i> y abertura de la <i>Avenida da Liberdade</i>
1879			Muere Giussepe Cinatti, a los 43 años. Rambois afectado, deja de trabajar. Eduardo Machado, alumno de Rambois y Cinatti, pinta ocasionalmente en el S. Carlos hasta 1886. L. Manini sucede a Rambois y Cinatti, en la escenografía del S. Carlos. Su primera obra es la <i>Africana</i> , de Meyerber.	

	Acontecimien-tos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1880				Gran éxito del <i>Guarany</i> de Carlos Gomes en el São Carlos
1881	(F.) Zola, <i>El naturalismo en el teatro</i> .		El pintor italiano Samarini llega al S. Carlos para colaborar con Manini, ese año y el siguiente.	
1882		(F.) Redon, ilustraciones para E. Poe (en 1890, ilustraciones de <i>Las Flores del mal</i>).		
1883			Escenas de Manini para el estreno absoluto de <i>Laurianne</i> , de Augusto Machado en el São Carlos	
1884		(E.) «Clarín», <i>La Regenta</i> .	Manini realiza todas las escenas nuevas para la ópera Carmen de Bizet en el São Carlos	Elevadores mecánicos de Lisboa
1885			Manini pinta un telón para el Teatro Sá de Miranda en Viana do Castelo	Elevador <i>Da Gloria</i> Utilización regular de la luz eléctrica la representación de la <i>Gioconda</i> de Ponchielli.
1886		(F.) Contactos de Debussy con los simbolistas. (E.) Galdós, <i>Fortunata</i> y <i>Jacinta</i> .(1886-87).	Escenas y mecanismos de Manini para el drama de Julio Verne, <i>Michele Strogoff</i> , en el <i>Teatro dos Recreios</i> . Representación de <i>Bona Branca</i> de Alfredo Keil, con escenarios de Manini	Monumento a los Restauradores
1887	(F.) Antoine funda el <i>Teatro Libre</i> .		Othelo de Verdi, en el São Carlos	Se instala la luz eléctrica en el São Carlos
1888	(F.) Primeras proyecciones cinematográficas.			Integración del edificio continuo al S. Carlos, para camerinos, salas de ensayo, costura y vestuario, gabinetes, etc.
1889	(A.) Fundación de <i>Freie Bühne</i> , en Berlín.			
1891	(F.) Paul Fort funda el <i>Théâtre de l'Art</i> .		<i>Cavalleria Rusticana</i> , de Mascagni (São Carlos)	Repertorio de óperas alemanas en el São Carlos. Gran éxito de Tannhauser.
1892			Manini pinta un telón de boca para el Teatro Garcia Resende en Viana do Castelo	

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
893	(F.) Lugné Poe funda el <i>Théâtre de l'Oeuvre</i> . Estreno en el Teatro Régio de Turín de <i>Viagens na Minha Terra</i> , de Alfredo Keil (22 de marzo)			Elevador de Graça en Lisboa
894		(I.) D'Annunzio, <i>El triunfo de la Muerte</i> (E.) Blasco Ibáñez, <i>La barraca</i> . (In.) Kipling, <i>El libro de la selva</i> (1894-95).	<i>Faustaff</i> , de Verdi. Última producción de Manini en el São Carlos.	
1895	(A.) Appia, <i>La escenificación del drama wagneriano</i> .			
1896	(G.) Primeros juegos olímpicos modernos de Atenas.		<i>El Regente</i> en el Teatro Dona Maria II, ejecución de los escenarios por Augusto Pina	Llega a Lisboa la obra <i>Viagens na Minha Terra</i> , de Alfredo Keil
1898	(R.) Fundación del <i>Teatro de Arte</i> de Moscú por Stanislavski y Dantchenko.	Pérdida de Cuba. España reducida a la península y a sus colonias africanas.		Estreno en el São Carlos de la <i>Serrana</i> de Alfredo Keil
1899	Robescali ejecuta los escenarios de la ópera <i>Serrana</i> , en Milán, con bocetos de L. Manini		La firma de Milán Achille Amato & Constantino Magni, trabaja ocasionalmente para el T. de S. Carlos Constantino Magni aisladamente trabaja en el S. Carlos hasta 1923.	
1900	(F.) Exposición Universal de París.	(S.) Freud, <i>La interpretación de los sueños</i> .	Eduardo Reis, pinta ocasionalmente para el S. Carlos, junto con su hijo, hasta 1908.	
1901	(A.) Wedekind funda el cabaret de «Los once verdugos» en Munich. (A.) Max Reinhardt funda el cabaret «Ruido y humo» en Berlín.			
1902	(R.) Meyerhold abandona el Teatro de Arte y funda la Sociedad del <i>Drama Nuevo</i> .			

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1903	(Ch.) Primer congreso de marionetas de Praga. (F.) Debuts de Isadora Duncan en París.	(EE.UU.) Primer vuelo con motor (hermanos Wright). Muere el Papa León XIII.		
1904	(Ir.) Fundación del <i>Teatro de la Abbaye</i> , en Dublín. Primera puesta en escena de la <i>Serrana</i> en la Scala		La firma de Milán, <i>E. Bertini & A. Presi</i> , hacen trabajos esporádicos para el S. Carlos hasta 1923.	
1905	(E.) Debuts de la bailarina Imperio Argentina en Madrid. (In.) Craig, <i>The art of theatre</i> . (A.) Max Reinhardt dirige el <i>Deutscher Theater</i> de Berlín.	Victoria de Japón en la guerra contra Rusia.	Eugenio Frey pinta para el <u>S. Carlos</u> .	
1906	(F.) Antoine dirige el Odeón de París, hasta 1914.	(E.) Periodo rosa de Picasso, <i>Las señoritas de Aviñón</i> .		
1907	(EE.UU.) P. Baker imparte su Curso de composición dramática en Harvard.	(R.) Gorki, <i>La madre</i> (novela).	Luigi Manini cesa su actividad como escenógrafo en el São Carlos	
1908	(In.) Craig funda la revista <i>The Mask</i> . (F.) Los ballets rusos de Diaghilev, en París.		Ercole Sormani, con oficina en Milán realiza escenarios para el <u>S. Carlos</u> .	Obras en el S. Carlos, orientadas por el arquitecto Ventura Terra.
1909	(I.) Movimiento futurista en Milán. (F.) Primera manifestación colectiva cubista			
1910			Salvatori Steffani pinta para el S. Carlos. Manini vuelve a su tierra	
1912		Inicio de la guerra de las Balcanes.		

	Acontecimientos teatrales y escenográficos	Acontecimientos históricos	ESCENOGRAFÍA EN PORTUGAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y TEATRALES, EN PORTUGAL
1915	(I.) Manifiesto del teatro futurista de Cora, Marinetti y Corelli.	(E.) Falla, <i>El amor brujo</i> .		
1917	(F.) Mistinguett y Chevalier con <i>La grande revue</i> en el «Folies Bergères»	Revolución rusa (octubre).		
1919	(EE.UU.) El «Theatre Guild» en Nueva York. (Au.) Creación del Festival de Salzburgo.	Tercera Internacional (EE.UU.) Ezra Pound, <i>Cantos</i> .	La firma de Milán Renato & Vincenzo Pignataro, realiza escenarios para el S. Carlos hasta 1923.	
1920	En París se estrena <i>El Sombrero de Tres Picos</i> de Manuel de Falla con decorados de Picaso	Tratado de Versalles		
1921	(EEUU) Estreno de <i>El Chico</i> de Chaplin			
1922		(I) Victor Manuel III confía el poder a B. Mussolini		
1924	(EEUU) Se funda la Metro Woldwyn Mayer André Bretón: Manifiesto del surrealismo			
1925	Sergéi Eisenstein, realiza su película <i>El acorazado potemkin</i> .	Inención del tocadiscos		El Gobierno es derrocado
1927	Surgimiento de la Generación del 27			Levantamientos en Lisboa y Oporto, sofocados con violencia por el general Carmona
1928	En Berlín se estrena la <i>Ópera de los tres centavos</i> de Bertolt Brecht	Atentado contra el rey de Italia, el dictador Victor Manuel III		Salazar es nombrado ministro de finanzas
1929	<i>Adios a las Armas</i> de Ernest Hemingway	Caída de la Bolsa de Nueva York		
1936		Inicio de la Guerra Civil en España	Muere en Italia Luigi Manini	

V.- Telones de Manini

Los telones que presentamos a continuación están conservados dentro de la colección del Museo Nacional do Teatro de Lisboa, donde se encuentra abierto un trabajo de investigación para su identificación. Por el momento se encuentran fuera del alcance del público debido a las dificultades que supone su exhibición por sus grandes dimensiones. También están en un estado avanzado de deterioro y pendientes de una futura restauración, según nos ha informado la técnica responsable Sofia Patrão.



Telón n.º 1 Telón de fondo. L. Manini para la ópera Carmen de Bizet, pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 2 Paisaje de un bosque, (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 3 Entrada a ciudad Mudejar. Telón de fondo. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 4 Ópera Aida, de Verdi (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 5 Jardín con escaleras. Telón de fondo. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



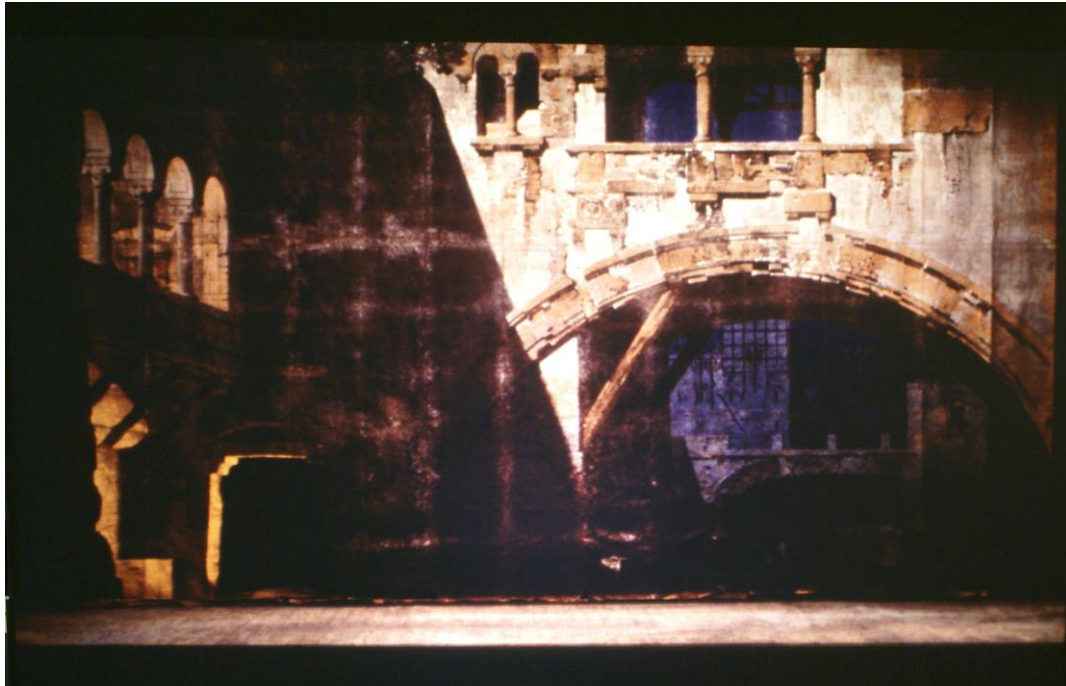
Telón n.º 6 Ópera Le Prophète, de Meyerbeer (telón de fondo). L. Manini, 1883. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x 15000mm IPM-MNT. INV. Nº. 215426



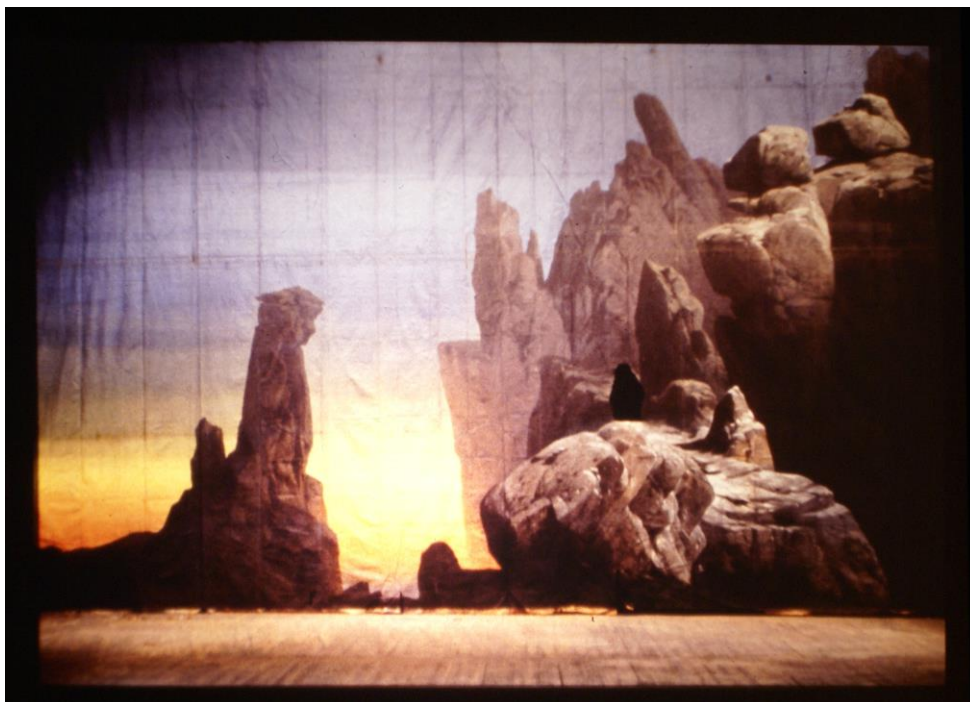
Telón n.º 7 Rompimiento con arcos y columnas. L. Manini s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 8 Rompimiento con árboles pelados. .L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



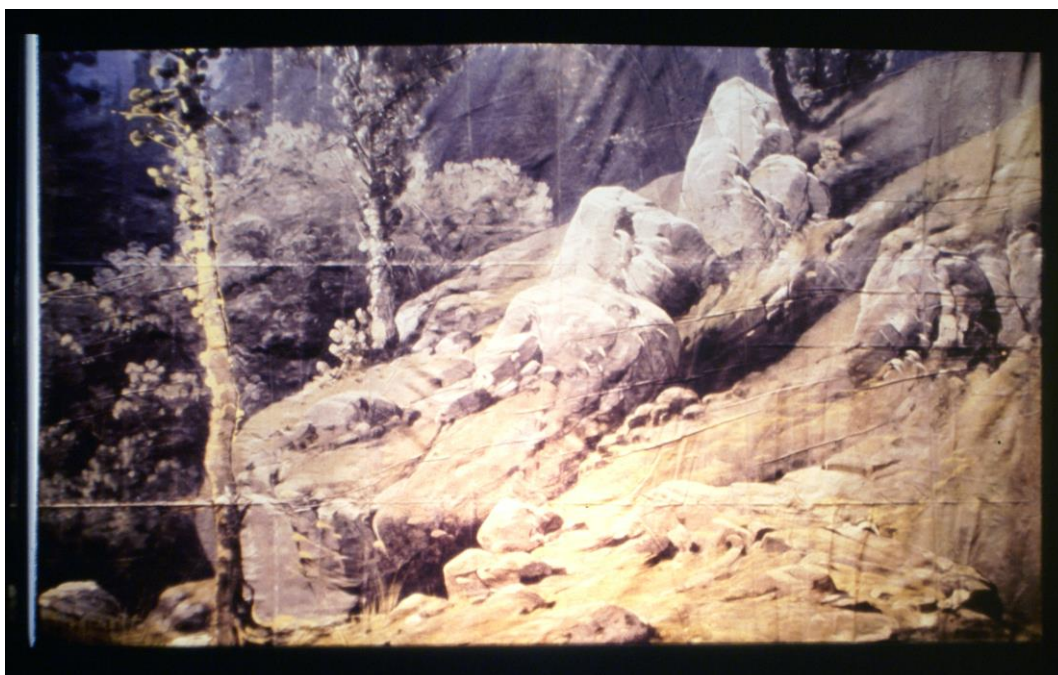
Telón n.º 9 Interior de castillo (telón de fondo). L. Manini s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



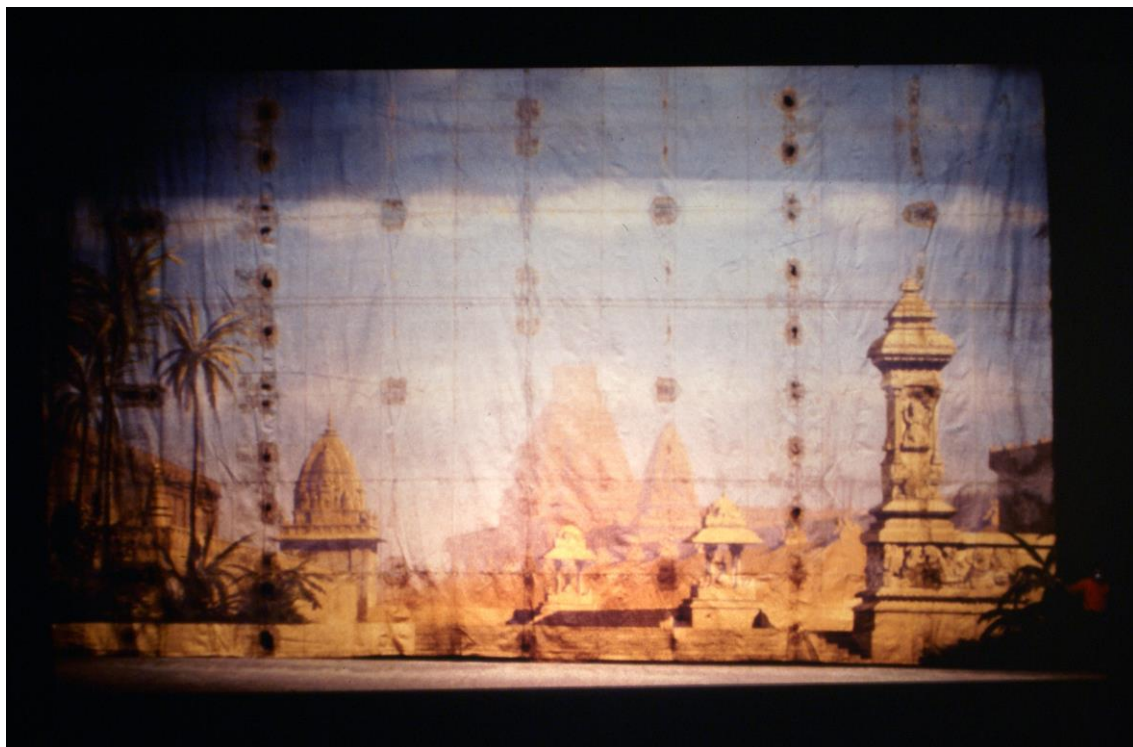
Telón n.º 10 Ópera Carmen, de Bizet, 3.º Acto (telón de fondo).L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 11 Ópera Tanhauser, de Richard Wagner (telón de fondo). L. Manini, 1893. Pintura sobre tela. Dim: 1000x15000mm IPM-MNT INV. N.º 215426



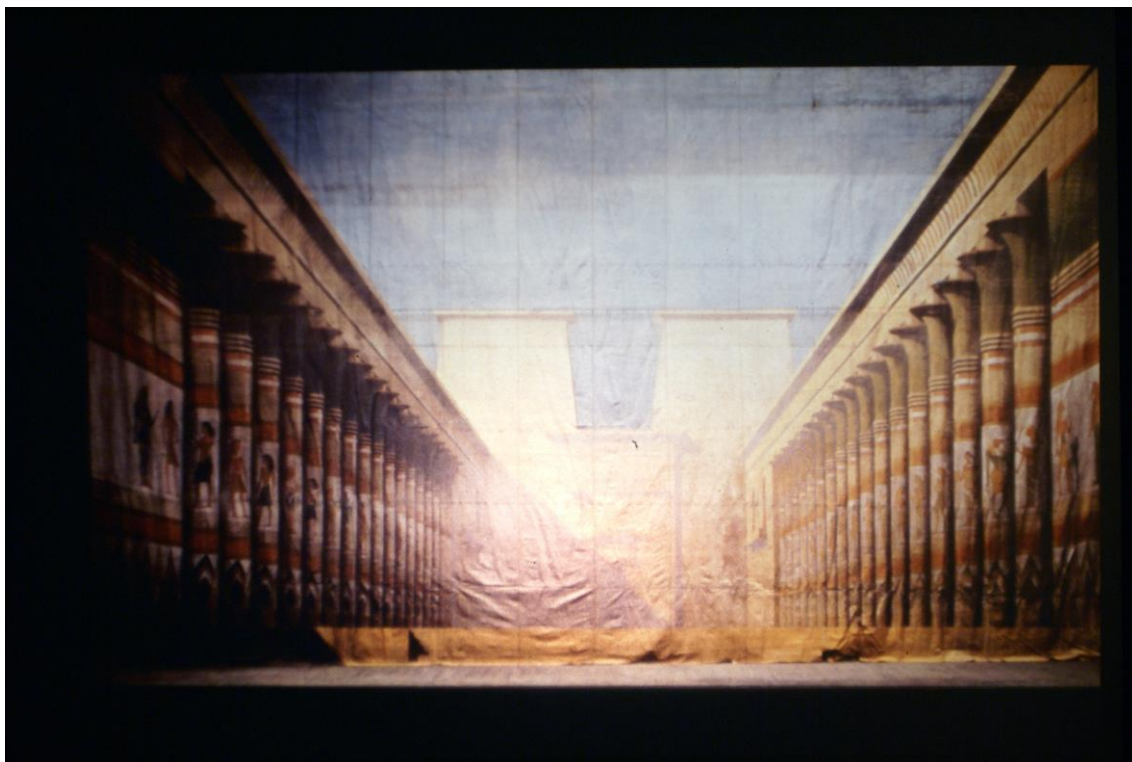
Telón n.º 12 Detalle.



Telón n.º 13 Ciudad oriental. Telón de fondo. L. Manini. Pintura sobre tela. s/d. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



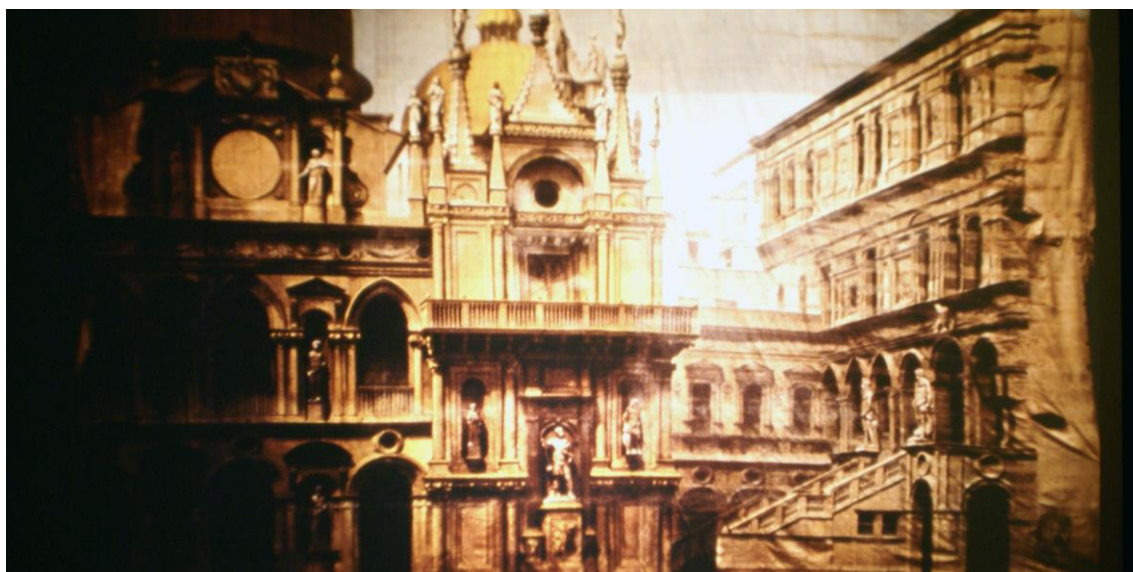
Telón n.º 14 Perspectiva arquitectónica de interior Neomudejar, Telón de fondo. Probablemente de L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 15 Ópera Aida, de Verdi (telón de fondo). L. Manini, s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 16 Sala neogótica. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim.1000x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 17 Fachada y perspectiva Neogótica. Telón de fondo. Probablemente de L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



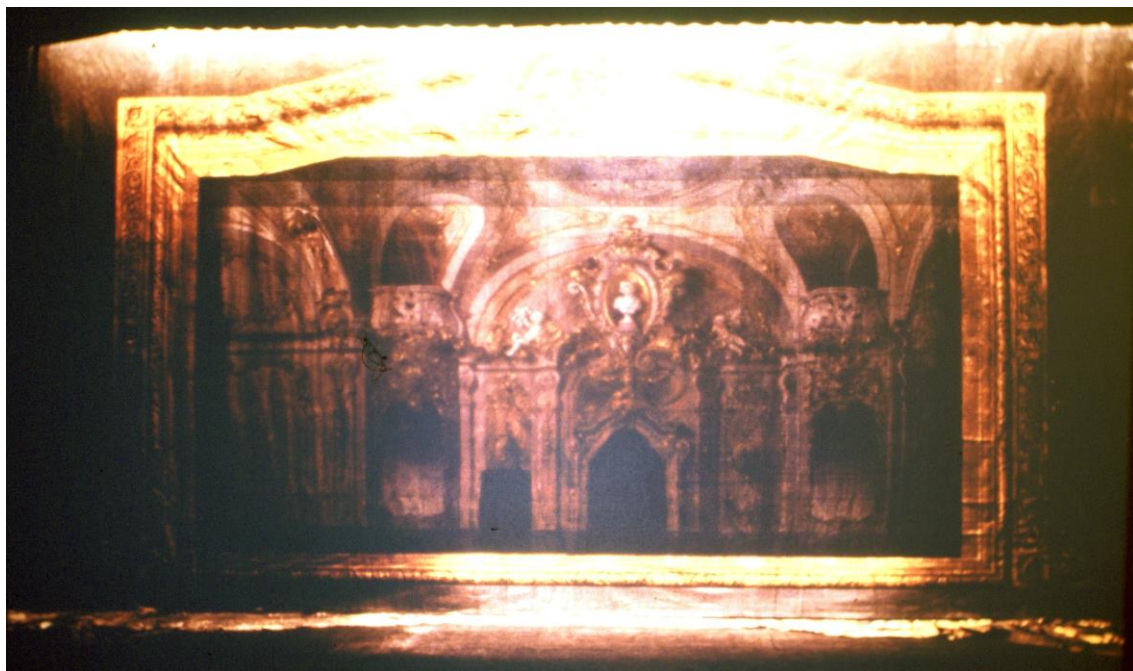
Telón n.º 18 Detalle



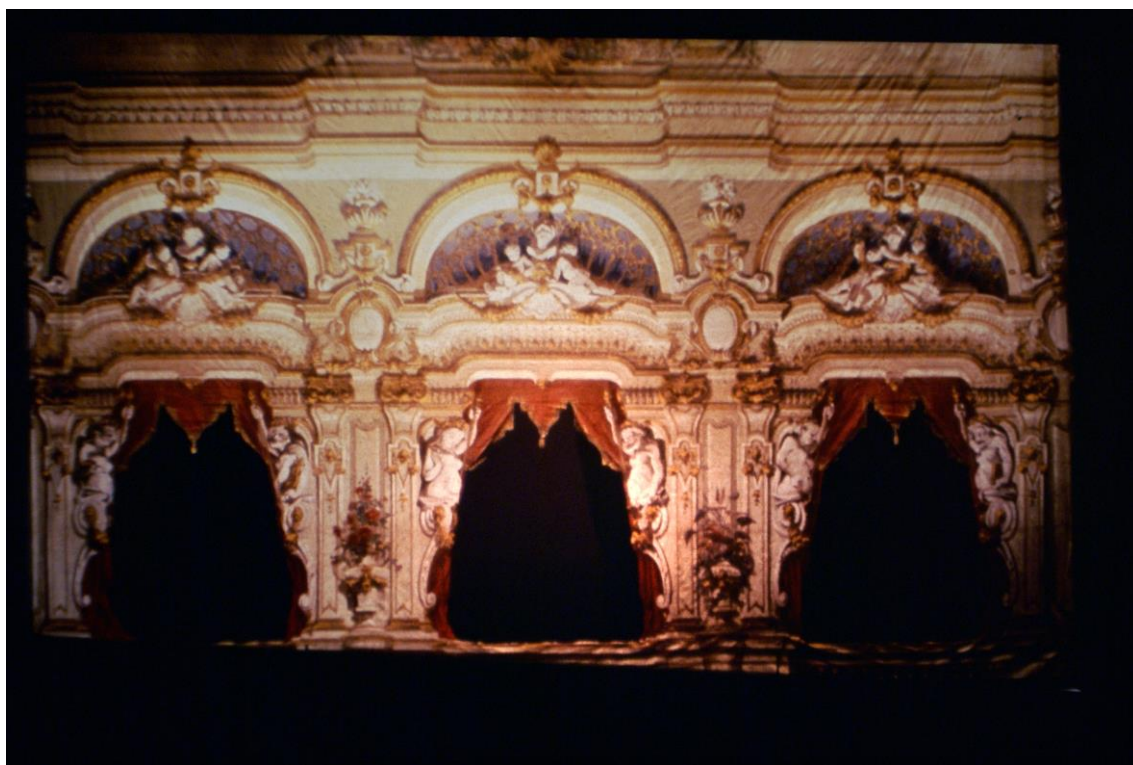
Telón n.º 19 Ópera Aida, de Verdi (telón de fondo). L. Manini, s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 20 Rompimiento con nubes.



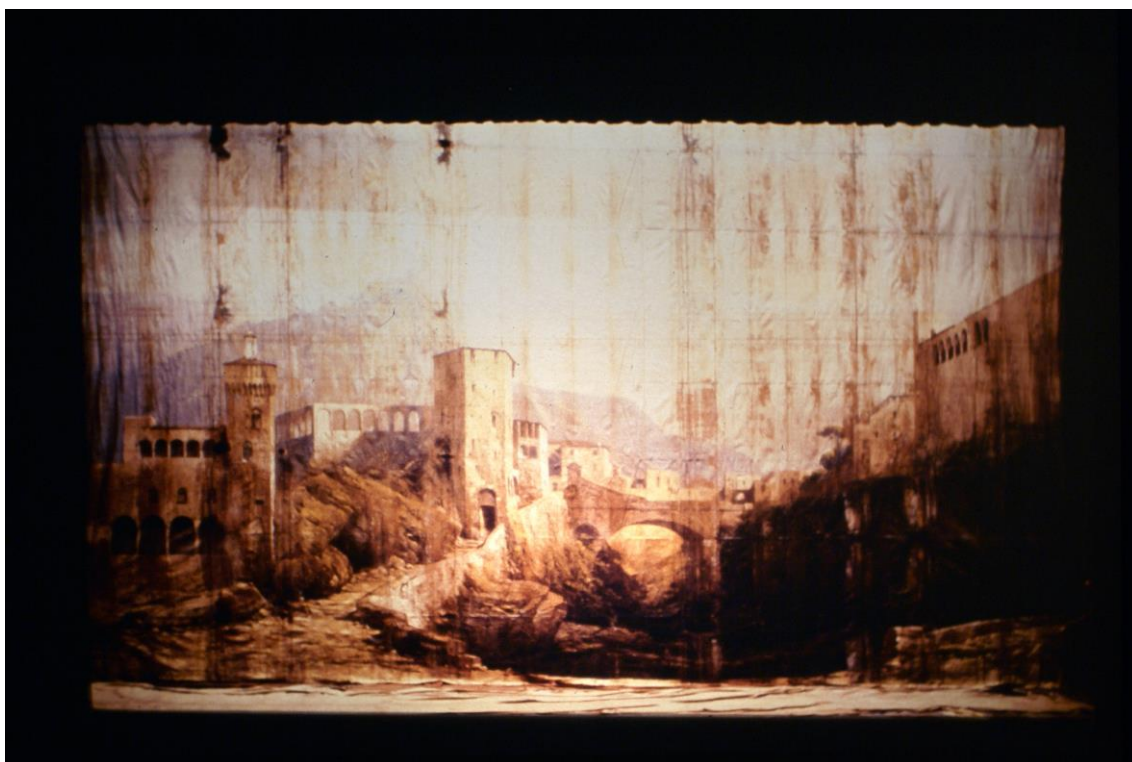
Telón n.º 21 Sala Rocaille. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 22 Telón de fondo (detalle). L. Manini s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 23 Paisaje con palmeras. Telón de fondo. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



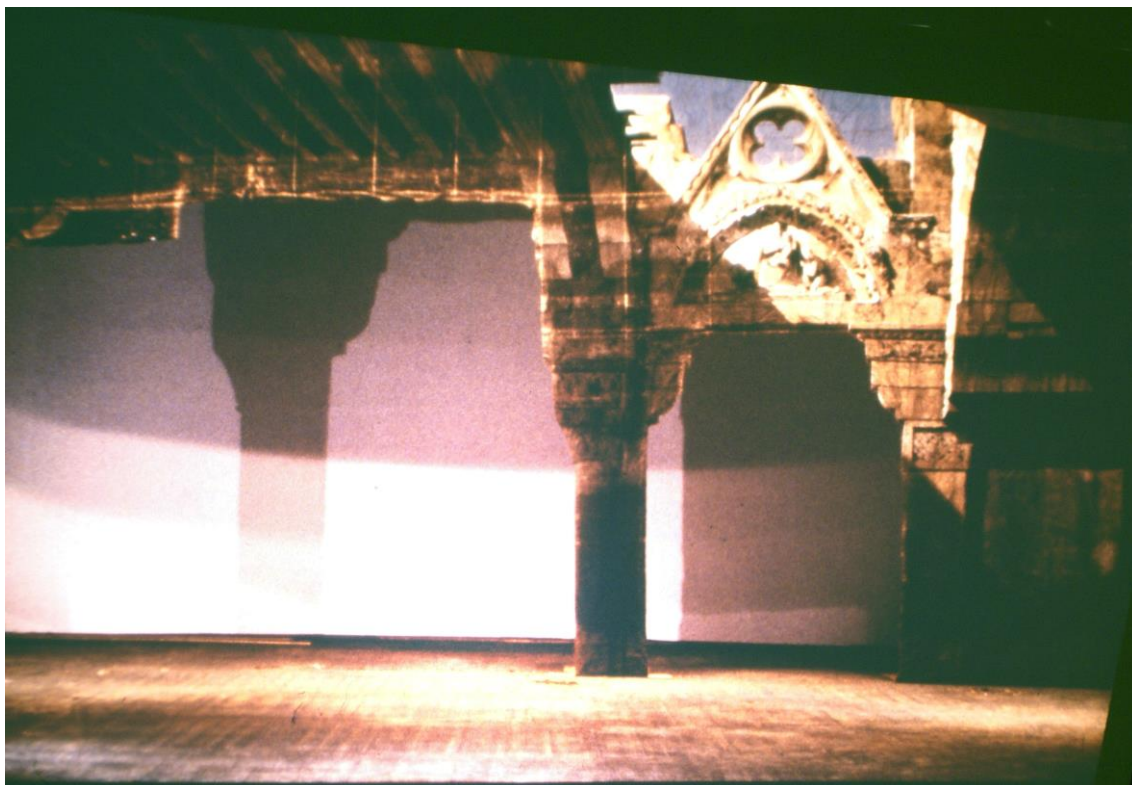
Telón n.º 24 Paisaje de ciudad con puente (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MN



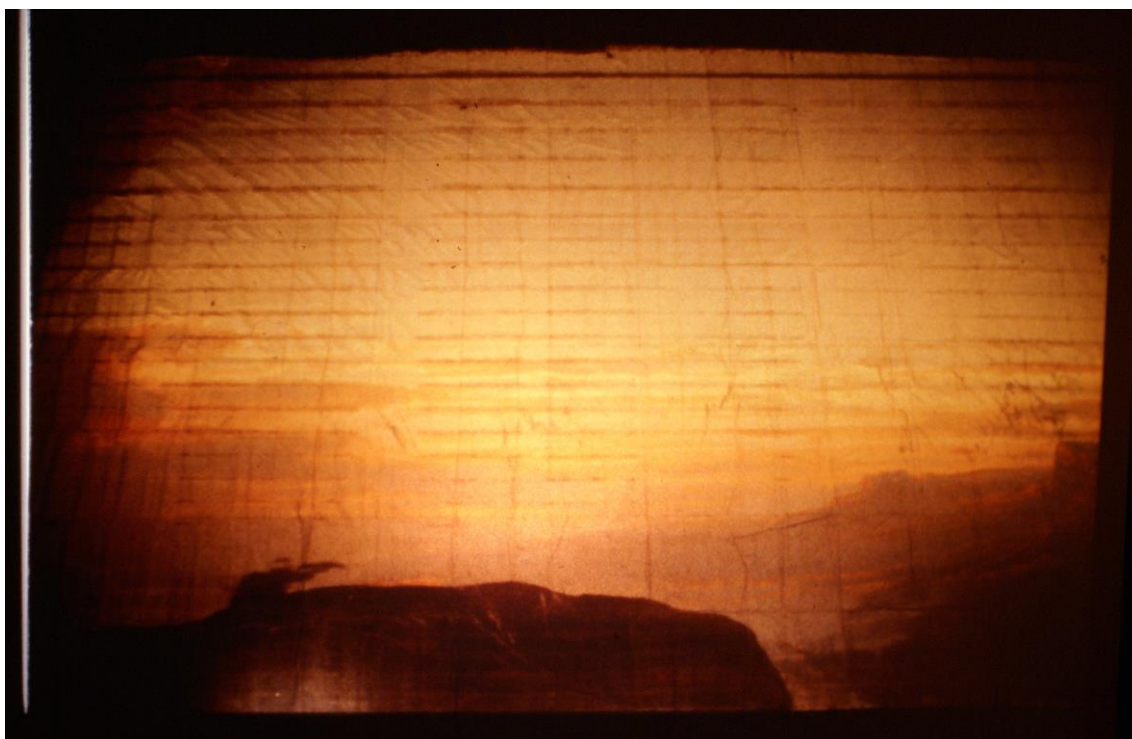
Telón n.º 25 Paisaje con camino, (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



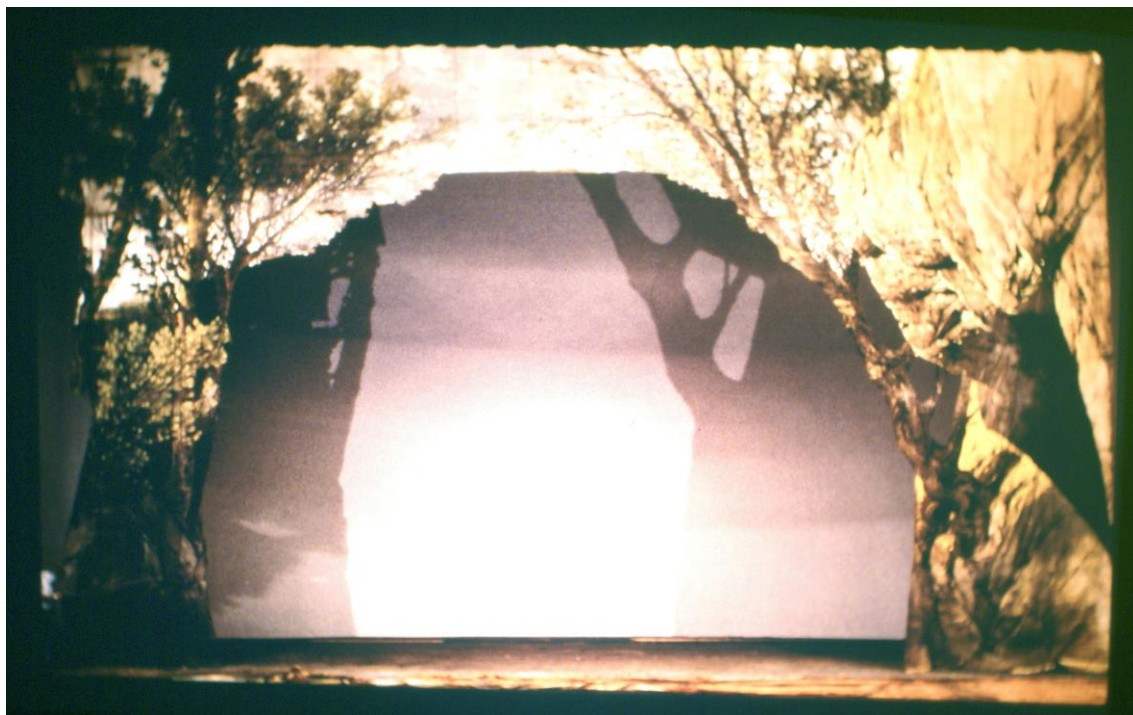
Telón n.º 26 Ciudad fortificada, (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



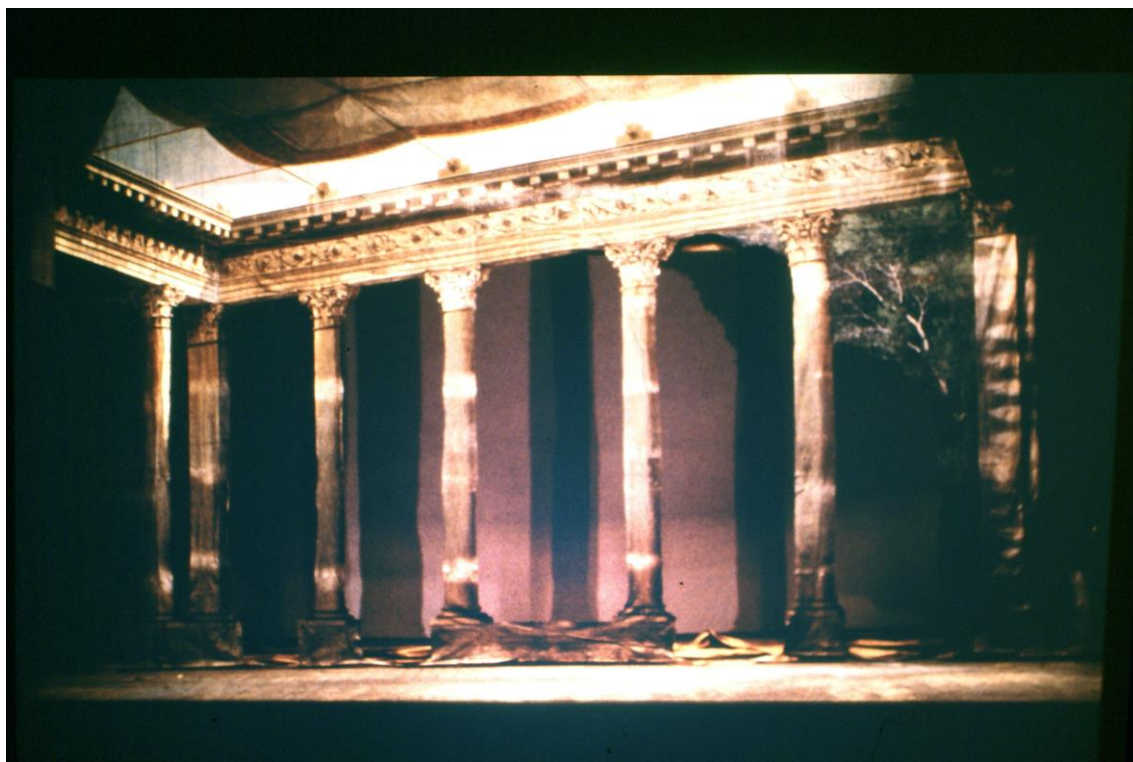
Telón n.º 27 Rompimiento de iglesia en ruinas. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 28 Atardecer (telón de fondo). .L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



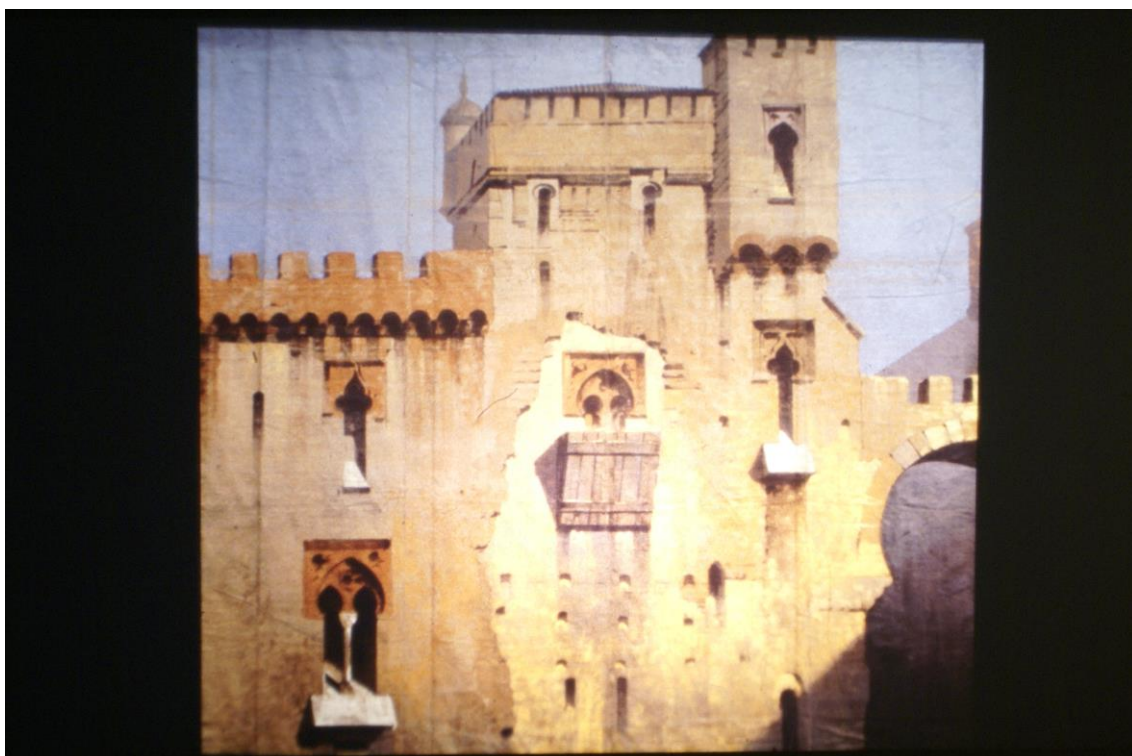
Telón n.º 29 Rompimiento. .L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



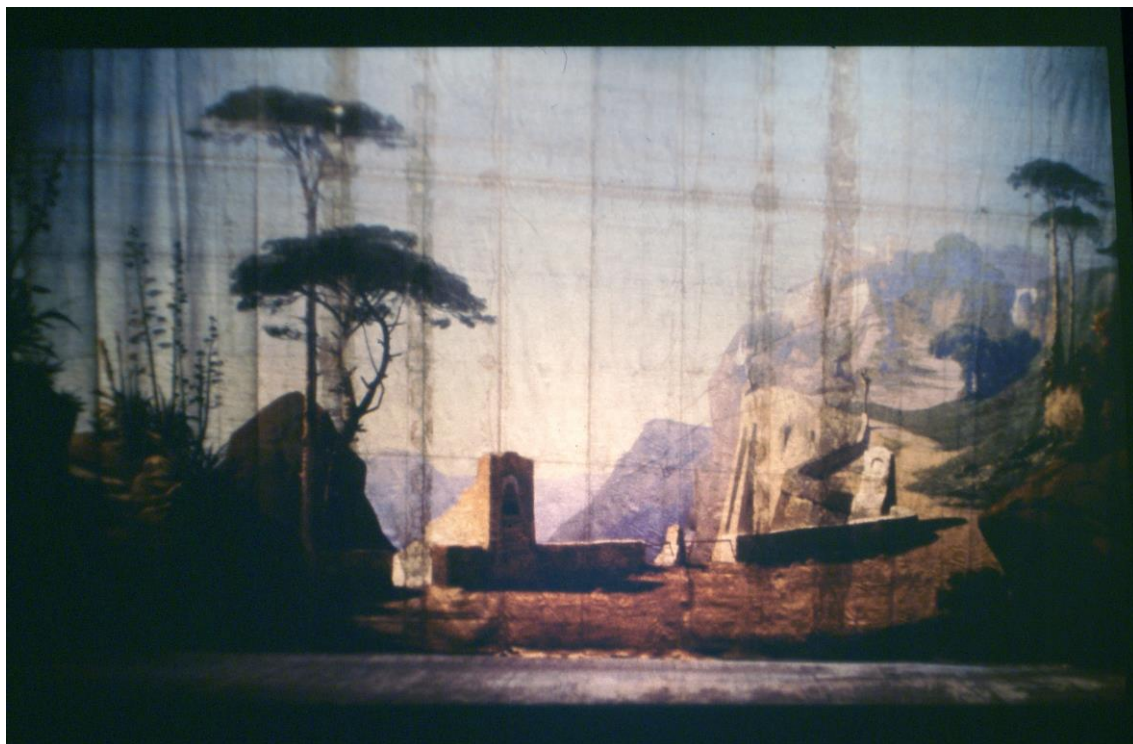
Telón n.º 30 Rompimiento de patio de columnas. L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



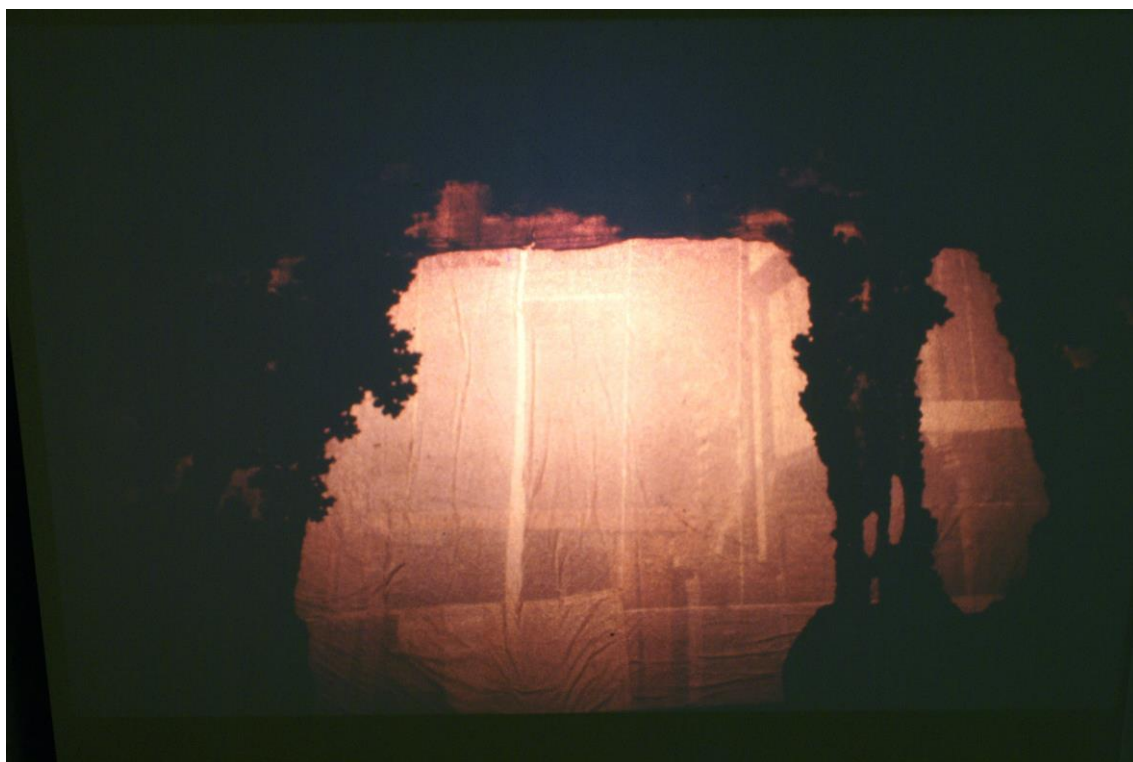
Telón n.º 31 Paisaje de montañas, (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 32 Detalle de telón (fortaleza de estilo Mudéjar). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. IPM-MNT.



Telón n.º 33 Paisaje (telón de fondo). L. Manini. s/d. Pintura sobre tela. Dim. 1000 x15000mm. IPM-MNT



Telón n.º 34 Rompimiento iluminado con luz trasera

Índice de figuras

FIGURA 1: FIESTA BARROCA DE CELEBRACIÓN DE LA BODA DEL PRÍNCIPE LUÍS, HIJO DE LUÍS XV, DE FRANCIA, CON MARIA JOSEFA DE SAXE, EN 1747. EN EL TEATRO ARGENTINA DE ROMA PINTURA. GIOVANNI PAOLO PANNINI, ÓLEO SOBRE TELA, 207x247CM. MUSEO DEL LOUVRE. EN LÍNEA: HTTP://WWW.ARTRENEWAL.ORG/PAGES/ARTIST.PHP?ARTISTID=4718. VISITADO POR ÚLTIMA VEZ EL 16 DE OCTUBRE DE 2014	31
FIGURA 2: ENCIMA, IZQUIERDA: COMPOSICIÓN PARA ESCENARIO. AGUA-FUERE DE J. C. BIBIENA ET DELIN A. O. SCULPIT. / 480x630MM/ INV. nº 1291. CATÁLOGO DEL MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. ABAJO, DERECHA: COMPOSICIÓN PARA ESCENARIO. AGUA-FUERTE DE J. C. BIBIENA INV. ET DELI / A. O. SCULP- ./ 465x530MM/ INV.º1292, CATÁLOGO DEL MSNA. ENCIMA, DERECHA: COMPOSICIÓN PARA ESCENARIO, AGUA-FUERTE DE DE J. C. BIBIENA ET DELIN A. O. SCULPIT./ 480x632/ INV.º 1293, CATÁLOGO DEL MSNA. ABAJO, IZQUIERDA: COMPOSICIÓN PARA ESCENARIO, AGUA-FUERTE DE J. C. BIBIENA ET DELIN A. O. SCULPIT./411x550MM / .º 1294, CATÁLOGO DEL MSNA.	36
FIGURA 3: TROMPE L'OEIL DEL TECHO DE LA PORTARÍA DE SÃO VICENTE, REALIZADO POR VINCENZO BAQUERELLI. EL CENTRO DE LA CIRCUNFERENCIA DEL SUELO SEÑALA EL PUNTO PRINCIPAL DE LA PERSPECTIVA. FOTOGRAFÍA POSTAL.	40
FIGURA 4: RUINAS DE LA ÓPERA DO TEJO, EN UN GRABADO DE PHILIPPE LE BAS. EL DIBUJO ORIGINAL FUE DE MANUEL TIBÉRIO PEDECACHE (1730? – 1794). DIM.: 560x400MM. FUENTE: HTTP://ACIDADEBRANCA.TUMBLR.COM/POST/2844920059/GRAVURA-DE-LE-BLAS-DA-RUINA-DA-OPERA-DO-TEJO. VISITADO POR ÚLTIMA VEZ EL 16 DE OCTUBRE DE 2014	45
FIGURA 5: REAL BARRACA DE AJUDA. FUENTE: HTTP://OUNICOVERDADEIRODEUSVIVO.BLOGSPOT.PT/2012/04/REAL-BARRACA-UTILIZACAO-DA-QUINTA-DA.HTML. ÚLTIMA VISITA EL 16 DE OCTUBRE DE 2014.....	47
FIGURA 6: TEATRO DE SÃO CARLOS DE LISBOA. GRABADO BENEVIDES, FRANCISCO DA FONSECA (1883). O REAL THEATRO DE S. CARLOS DE LISBOA. LISBOA: TYPOGRAPHIA CASTRO IRMÃO, PÁG. 21. VISTA EXTERIOR DEL TEATRO. FUENTE: HTTP://WWW.CARAVELAS.COM.PT/LUGARES.HTML. ÚLTIMA VISITA EL 16 DE OCT. DE 2014	48
FIGURA 7: ENTRADA DEL PASSEIO PÚBLICO A MITAD DEL SIGLO XIX. FUENTE: HTTP://PURL.PT/93/1/ICONOGRAFIA/PRIMO_BASILIO/E1689P_FIC.HTML. ÚLTIMA VISITA EL 16 DE OCT. DE 2014.....	49
FIGURA 8: INSCRIPCIÓN EN LA FACHADA DEL TEATRO DE SÃO CARLOS, SEÑALANDO LOS PROMOTORES DEL TEATRO Y EL HOMENAJE A CARLOTA JOAQUINA: «EN HONOR A CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DE BRASIL, POR HABER CONSOLIDADO LA PRÓSPERA CONDICIÓN DE ESTADO ATRAVÉS DE UNA RÉGIA DESCENDENCIA, CIENTI CIUDADANOS DE LISBOA, PROBADOS EN EL SOLÍCITO AMOR E DURADERA FIDELIDAD HACIA LA CASA REAL, BAJO EL PATRONATO DE DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE, PADRE DE LA PÁTRIA, IRGUIERON ESTE TEATRO, CON BUENOS AUSPICIOS, PARA SERVIR DE TESTIMONIO AL JUBILO NACIONAL. 1793». FOTOGRAFÍA DE LA AUTORA	50
FIGURA 9: VISTA DEL CAMAROTE REAL DEL TEATRO DE SÃO CARLOS, VISITA DE LA REINA ISABEL II, 1957. ARCHIVO MUNICIPAL DE LISBOA. FOTÓGRAFO: FERRARI, AMADEU (1909-1984). FUENTE: HTTP://ARQUIVOMUNICIPAL2.CM-LISBOA.PT/SALA/ONLINE/UI/SEARCHBASIC.ASPX?FILTER=AH;AI;AC;AF. ÚLTIMA VISITA EL 16 DE OCT. DE 2014	51
FIGURA 10: PLANTA DEL TEATRO DE SÃO CARLOS SACADA DE LA PUBLICACIÓN TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS: RECUPERAÇÃO NAS COBERTURAS, DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, LISBOA, 1990	52
FIGURA 11: VISTA DESDE UN PALCO DEL ESCENARIO Y PATIO DE BUTACAS DEL TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS DE LISBOA. FOTÓGRAFO: ARTUR OLIVEIRA. FUENTE: HTTP://ELPAIS.COM/DIARIO/2003/11/22/BABELIA/1069459569_740215.HTML. VISITADO POR ÚLTIMA VEZ EL 16 DE OCT. DE 2014.....	53
FIGURA 12: SALA DE MÁQUINAS DEL SERVICIO DE ILUMINACIÓN DEL SÃO CARLOS. FUENTE: HTTP://GALERIAPHOTOMATON.BLOGSPOT.PT/2011/07/LISBOA-TEATRO-NACIONAL-DE-SAO-CARLOS.HTML. VISTADO POR ÚLTIMA VEZ 13 DE SEPTIEMBRE DE 2014	56
FIGURA 13: ACHILLES RAMBOIS – 1 GRAV. EN: O REAL THEATRO DE S. CARLOS DE LISBOA / FRANCISCO DA FONSECA BENEVIDES – LISBOA, 1883. -. 167. EN LÍNEA: HTTP://PURL.PT/104/1/ICONOGRAFIA/025.HTML. VISITADO POR ÚLTIMA VEZ EL 13 DE SEPTIEMBRE DE 2014	66

FIGURA 14: JOSÉ CINATTI. 1 GRAV. EN: O REAL THEATRO DE S. CARLOS DE LISBOA / FRANCISCO DA FONSECA BENEVIDES. – LISBOA, 1883. -. 167. EN LÍNEA: HTTP://PURL.PT/104/1/ICONOGRAFIA/025.HTML . VISITADO POR ÚLTIMA VEZ EL 13 DE SEPTIEMBRE DE 2014	68
FIGURA 15: AVENIDA DA LIBERDADE, LITOGRAFIA DE JOÃO CHRISTINO. SUPLEMENTO DEL Nº. 488 DE <<MALA DA EUROPA>>, 1905. EN BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. HTTP://PURL.PT/11551 . CONSULTADO POR ÚLTIMA VEZ EL 16 DE OCT. DE 2014	78
FIGURA 16: LUIGI MANINI, AUTORETRATO DE JOVEN, 1862, ÓLEO SOBRE TELA, 48 x 37CM. IMAGEN OBTENIDA DEL CATÁLOGO EN LÍNEA DE LA EXPOSICIÓN EN ITALIA “LUIGI MANINI 1848-1936. ARQUITECTO E SCENOGRFO, PITTORE E FOTÓGRAFO, CREMA, CITTADELLA DELLA CULTURA”. HTTP://WWW.CLPONLINE.IT/CONTENT/LUIGI-MANINI-1848-%E2%80%93-1936-ARCHITETTO-E-SCENOGRFO-PITTORE-E-FOTOGRAFO . CONSULTUADO EL 16 DE OCT. DE 2014	91
FIGURA 17: ÓPERA DOLORES, DE FELIU & CODINA, I ACTO, BOCETO PARA TELÓN REALIZADO POR LUIGI MANINI, C. 1903. GRAFITO Y ACUARELA SOBRE PAPEL. DIM. 177x229MM. CREMA. MUSEO CÍVICO DI CREMA E DEL CREMASCO – FUNDO MANINI. INV. Nº 0377G, (DIG.)	93
FIGURA 18: RETRATO DE LUIGI MANINI (1848-1936). EN LÍNEA: HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LUIGI_MANINI . CONSULTUADO EL 16 DE OCT. DE 14	101
FIGURA 19: ALESSARNDRO SANQUIRICO. ESCENA DE EL CRUZADO EN EGIPTO (EL PUERTO DE DAMIETTA) 1826. LITOGRAFIA EN COLOR. MUSEO TEATRALE ALLA SCALA COLLECTION. MIÁN EN “STAGING ORIENTE” EN EL MUSEO DE ARTE DAHESH. EN LÍNEA: HTTP://WWW.ARTNET.COM/MAGAZINE/REVIEWS/KARLINS2/KARLINS4-20-11.ASP . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	113
FIGURA 20: ACUARELA DE CARLO FERRARIO PARA LA ÓPERA EL GUARANI, 1870. MUSEO IMPERIAL DE PETROPOLIS, RIO DE JANEIRO. EN LÍNEA: HTTP://WWW.ARQUIVONACIONAL.GOV.BR/CGI/CGILUA.EXE/SYS/START.HTM?INFOID=1466&SID=40 . CONSUTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	115
FIGURA 21: “SOCIETÁ DEGLI INCONTENTABILI”. DIBUJO A TINTA CHINA SOBRE PAPEL, 1878, MUSEO CÍVICO DI CREMA E DEL CREMASCO, CREMA. EN LÍNEA: HTTP://WWW.LOMBARDIABENICULTURALI.IT/OPERE-ARTE/SCHEDU0180-00335/ . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	121
FIGURA 22: MAQUETA PARA LA DECORACIÓN DE LOS HUGONOTES, 3ª ESCENA DEL 5º ACTO, 1875. PINTADA POR AUGUSTE RUBÉ Y PHILIPPE CHAPERON. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. EN LÍNEA: HTTP://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BTV1B540024193/ . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	124
FIGURA 23: DIBUJO DE AUGUSTE RUBÉ PARA EL CONJUNTO DE LES CAPRICES DE MARIANNE DE ARFRED DE MUSSET, ÓLEO SOBRE LIENZO. EN LÍNEA: HTTP://WWW.WIKIGALLERY.ORG/WIKI/PAINTING_245229/FRANCOIS-J.-AND-RUBE,-AUGUSTE-A.-NOLAU/DESIGN-FOR-THE-SET-OF-LES-CAPRICES-DE-MARIANNE-BY-ALFRED-DE-MUSSET-1810-1857	124
FIGURA 24: ESTUDIO PARA ESCENARIO DE ÓPERA REALIZADO POR ACHILLES RAMBOIS Y GIUSEPPE CINATTI, S/D, DIBUJO A CARBÓN Y AGUADA SOBRE PAPEL. DIM. 56 x 83 CM. EN LÍNEA: HTTP://WWW.CML.PT/CML.NSF/ARTIGOS/97E85013C6DCFCB68025785600523284 . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	126
FIGURA 25: RETRATO DE ALFREDO KEIL. DE 1872.. ON LINE: HTTP://WWW.AMINHASINTRA.NET/SINTRACLOPEDIA/KEIL-DO-AMARAL . CONSULTADO EL 22 DE OCT. DE 2014.	135
FIGURA 26: TELÓN DE BOCA DE LUIGI MANINI, PERTENECIENTE PROBABLEMENTE A LA ÓPERA “DON JUAN”, PODEMOS OBSERVAR AQUÍ UNA PERSPECTIVA OBLÍCUA, AL MODO COMO SOLÍAN HACER LA FAMILIA BIBLIENA Y ADEMÁS UN PUNTO DE VISTA RELATIVAMENTE BAJO.	146
FIGURA 27: TELÓN PARA AIDA DE LUIGI MANINI, 10x10,50M. EN ESTA COMPOSICIÓN PODEMOS OBSERVAR COMO LA REPRESENTACIÓN DE UN SISTEMA DE RECTAS PARALELAS SE CONVIERTE EN UN HAZ DE RECTAS CONCURRENTES EN UN PUNTO DE FUGA, DEFINIDO POR PRIMERA VEZ COMO PUNCTUM CONCURSUM POR GUIDUBALDO DEL MONTE (1545-1607)	146
FIGURA 28: TELÓN DE LUIGI MANINI, AIDA, 4º ACTO, 2ª PARTE. DONDE CONTINÚA MANTENIENDO UN PUNTO DE VISTA A POCA ALTURA Y UNA PERSPECTIVA LATERAL	147
FIGURA 29: . TELÓN DE LUIGI MANINI, ÓPERA CARMEN, AQUÍ EL PUNTO DE VISTA ESTÁ EN LA MISMA LÍNEA DE TIERRA QUE COINCIDE CON LA LÍNEA DEL HORIZONTE, LO QUE LE OTORGA UNA GRAN MONUMENTALIDAD A LA COMPOSICIÓN. ESTUDIO GEOMÉTRICO REALIZADO POR LA AUTORA.	147
FIGURA 30: TEATRO SÁ DE MIRANDA, 1885, DIBUJO DE J.M. OLIMPIO (TEATRO SÁ DE MIRANDA, 2006,FOTO DE ARMÉNIO BELO)EN O OCCIDENTE, VOLUME VIII). EN LÍNEA: HTTP://ESCAVAR-EM-RUINAS.BLOGS.SAPO.PT/TAG/VIANA+DO+CASTELO . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014	149

FIGURA 31: PLANTA Y ALZADO DEL TEATRO SÁ DE MIRANDA EN ÉVORA. IMAGEN FACILITADA POR EL TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA.	150
FIGURA 32: TELÓN DE BOCA DE ESCENA DEL TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA EN VIANA DO CASTELO, 1885. AUTORIA DE LUIGI MANINI Y EJECUCIÓN DE HERCOLE LAMBERTINI. 10 x 7M. FOTOGRAFIA DE ARMENIO BELO. IMAGEN FACILITADA POR RUI GONÇALVES.	151
FIGURA 33: TRABAJOS DE RESTAURACIÓN EN EL TELÓN DE BOCA DEL TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA DE VIANA DO CASTELO, 1992. IMAGEN FACILITADA POR RUI GONÇALVES.....	152
FIGURA 34: SALA DE ESPECTÁCULOS Y PROSCENIO. TEATRO GARCIA RESENDE , ÉVORA EN OCCIDENTE, 494, 11 DE SEPT. DE 1892, PÁG. 205. EN LÍNEA: HTTP://NESTAHORA.BLOGSPOT.PT/2009/12/JOAO-VAZ-TRABALHOS-EM-OCIDENTE-8.HTML . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 14.....	155
FIGURA 35: . LUIGI MANINI, SIPARIO PARA EL TEATRO GARCIA RESENDE EN ÉVORA, LÁPIZ Y ACUARELA SOBRE PAPEL, 288 x 402MM. IMAGEN OBTENIDA DEL CATÁLOGO EN LÍNEA DE LA EXPOSICIÓN EN ITALIA “LUIGI MANINI 1848-1936. ARQUITECTO E SCENOGRFO, PITTORE E FOTÓGRAFO, CREMA, CITTADILLA DELLA CULTURA”. HTTP://WWW.CLPNLINE.IT/CONTENT/LUIGI-MANINI-1848-%E2%80%93-1936-ARCHITETTO-E-SCENOGRFO-PITTORE-E-FOTOGRAFO . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	157
FIGURA 36: TELÓN DE BOCA DEL TEATRO GARCIA RESENDE EN ÉVORA. EN LÍNEA: HTTP://CVC.INSTITUTO-CAMoes.PT/TEATRO-EM-PORTUGAL-ESPACOS/TEATRO-GARCIA-DE-RESENDE.HTML#.VD-y8IUG-L0 . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	158
FIGURA 37 FILIPPO JUVARA, BOCETO PARA LA BIBLIOTECA REAL DE LA ÓPERA “TEODOSIO IL GIOVANE” DE FILIPPO AMADI, ROMA, 1711. EN LÍNEA: HTTP://WWW.HAENDEL.IT/SCENOGRFIE/JUVARRA_SCENE.HTM . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	200
FIGURA 38: INÁCIO DE OLIVEIRA BERNARDES, ESTUDIO ESCENOGRÁFICO DE GALERÍA CON SILLA, BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, DIBUJO A TINTA CHINA, LÁPIZ Y AGUADA, DIM; 29,6 x 42,8 CM. EN LÍNEA: HTTP://PURL.PT/22110 . CONSLTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	202
FIGURA 39: SERVADONI. PAISAJE CON RUINAS. EN LÍNEA: HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/GIOVANNI_NICCOLO_SERVANDONI . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	204
FIGURA 40: GIOVANNI CARLO SICINIO GALLI BIBIENA, GRABADO BASADO EN EL ESCENARIO PARA LA ÓPERA “ALESSANDRO NELLE INDIE”, 1755, A PROPÓSITO DE LA FIESTA DE ANIVERSARIO DE LA REINA MARIANA VITÓRIA, QUE INAUGURÓ EL TEATRO DA ÓPERA DO TEJO. BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DE LISBOA. EN LÍNEA: HTTP://PURL.PT/13806/3/ . CONSULTADO EL 16 DE OCT. DE 2014.....	206

TELÓN N.º 1 TELÓN DE FONDO. L. MANINI PARA LA ÓPERA CARMEN DE BIZET, PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	234
TELÓN N.º 2 PAISAJE DE UN BOSQUE,(TELÓN DE FONDO). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	234
TELÓN N.º 3 ENTRADA A CIUDAD MUDEJAR. TELÓN DE FONDO. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	235
TELÓN N.º 4 ÓPERA AIDA, DE VERDI (TELÓN DE FONDO). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	235
TELÓN N.º 5 JARDÍN CON ESCALERAS. TELÓN DE FONDO. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	236
TELÓN N.º 6 ÓPERA LE PROPHÈTE, DE MEYERBEER (TELÓN DE FONDO). L. MANINI, 1883. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x 15000MM IPM-MNT. INV. N.º. 215426.....	236
TELÓN N.º 7 ROMPIMIENTO CON ARCOS Y COLUMNAS. L. MANINI S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	237
TELÓN N.º 8 ROMPIMIENTO CON ÁRBOLES PELADOS. .L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	237
TELÓN N.º 9 INTERIOR DE CASTILLO (TELÓN DE FONDO). L. MANINI S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	238
TELÓN N.º 10 ÓPERA CARMEN, DE BIZET, 3º. ACTO (TELÓN DE FONDO).L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	238

TELÓN N.º 11 ÓPERA TANHAUSER, DE RICHARD WAGNER (TELÓN DE FONDO). L. MANINI, 1893. PINTURA SOBRE TELA. DIM: 1000x15000MM IPM-MNT INV. Nº 215426	239
TELÓN N.º 12 DETALLE.	239
TELÓN N.º 13 CIUDAD ORIENTAL. TELÓN DE FONDO. L. MANINI. PINTURA SOBRE TELA. S/D. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	240
TELÓN N.º 14 PERSPECTIVA ARQUITECTÓNICA DE INTERIOR NEOMUDEJAR, TELÓN DE FONDO. PROBABLEMENTE DE L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	240
TELÓN N.º 15 ÓPERA AIDA, DE VERDI (TELÓN DE FONDO). L. MANINI, S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	241
TELÓN N.º 16 SALA NEOGÓTICA. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM.1000x15000MM. IPM-MNT.....	241
TELÓN N.º 17 FACHADA Y PERSPECTIVA NEOGÓTICA. TELÓN DE FONDO. PROBABLEMENTE DE L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	242
TELÓN N.º 18 DETALLE	242
TELÓN N.º 19 ÓPERA AIDA, DE VERDI (TELÓN DE FONDO). L. MANINI, S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	243
TELÓN N.º 20 ROMPIMIENTO CON NUBES.	243
TELÓN N.º 21 SALA ROCAILLE. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	244
TELÓN N.º 22 TELÓN DE FONDO (DETALLE). L. MANINI S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	244
TELÓN N.º 23 PAISAJE CON PALMERAS. TELÓN DE FONDO.L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	245
TELÓN N.º 24 PAISAJE DE CIUDAD CON PUENTE (TELÓN DE FONDO).L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MN.....	245
TELÓN N.º 25 PAISAJE CON CAMINO, (TELÓN DE FONDO). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	246
TELÓN N.º 26 CIUDAD FORTIFICADA, (TELÓN DE FONDO). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	246
TELÓN N.º 27 ROMPIMIENTO DE IGLESIA EN RUINAS. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	247
TELÓN N.º 28 ATARDECER (TELÓN DE FONDO). .L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	247
TELÓN N.º 29 ROMPIMIENTO. .L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	248
TELÓN N.º 30 ROMPIMIENTO DE PATIO DE COLUMNAS. L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	248
TELÓN N.º 31 PAISAJE DE MONTAÑAS, (TELÓN DE FONDO).L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	249
TELÓN N.º 32 DETALLE DE TELÓN (FORTALEZA DE ESTILO MUDEJAR). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. IPM-MNT.....	249
TELÓN N.º 33 PAISAJE (TELÓN DE FONDO). L. MANINI. S/D. PINTURA SOBRE TELA. DIM. 1000 x15000MM. IPM-MNT.....	250
TELÓN N.º 34 ROMPIMIENTO ILUMINADO CON LUZ TRASERA.....	250